

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia Antigua, Sección de Historia



TESIS DOCTORAL

El alejandrismo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Miguel Ángel Elvira

Madrid, 2015

Miguel Angel Elvira Barba

TP
1981
181



* 5 3 0 9 8 5 6 7 1 0 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-49-043176-y

EL AIFJANDRINISMO

Departamento de Historia Antigua
Sección de Historia
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
1981



BIBLIOTECA

© Miguel Angel Elvira Barba
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-32033-1981

EL ALEJANDRINISMO

por

Miguel Angel Elvira Barba

Tesis dirigida por
D. Antonio Blanco Freijeiro

Madrid, 1981

A cuantos - familiares, maestros
y amigos - me han animado y ayudado
hasta hoy.

I N D I C E

	<u>Página</u>
<u>Prólogo</u>	9
INTRODUCCION. EL ALEJANDRINISMO Y ALEJANDRIA.....	13
El Alejandrinismo como concepto.....	13
El esplendor literario del siglo III.....	16
Teócrito.....	18
La polémica en torno a lo alejandrino.....	26
Las últimas investigaciones.....	31
Enfoque de conjunto.....	33
<u>Notas a la Introducción</u>	37
CAPITULO I. CONDICIONES GENERALES DEL ARTE DE	
ALEJANDRIA EN EL SIGLO III.....	43
Status político de Alejandría.....	43
La vida socioeconómica.....	46
El ambiente cultural y religioso.....	52
Artistas y consumidores.....	56
Un arte en evolución.....	63
Obstáculos arqueológicos.....	68
<u>Notas al Capítulo I</u>	71
CAPITULO II.	
PTOLOMEO I LAGIDA.....	75
Balance de un reinado.....	75
El primer intento de fusión.....	81
El arte de los inmigrantes.....	87
La corte de Ptolomeo I y el arte culto.....	95
Vidrios y joyas orientales.....	103
Creaciones originales alejandrinas.....	108
<u>Notas al Capítulo II</u>	114
CAPITULO III.	
EL CENTRO DEL SIGLO.....	129
Historia política del periodo.....	129
Vida social y religiosa.....	134
Estética y técnicas artísticas.....	137

6.

La Arquitectura.....	147
Pintura y escultura.....	155
Las artes menores como indicador social.....	167
Metales y vidrios.....	172
El trabajo del barro.....	177
Tejidos, gemas y monedas.....	182
Los literatos y el arte.....	186
La monarquía ante la plástica indígena.....	199
<u>Notas al Capítulo III.....</u>	<u>201</u>

CAPITULO IV.

PTOLOMEO IV FILOPATOR.....	219
El final del imperio.....	219
Complejidad de tendencias.....	221
El arte griego en su perduración.....	225
Arte egipcio y triunfo del mestizaje.....	233
<u>Notas al Capítulo IV.....</u>	<u>239</u>

<u>Conclusión</u>	<u>245</u>
<u>Bibliografía</u>	<u>249</u>
<u>Apéndice</u>	<u>262</u>
<u>Siglas y abreviaturas bibliográficas.....</u>	<u>263</u>
<u>Ilustraciones</u>	<u>265</u>

ADVERTENCIA A LOS LECTORES.

Para las abreviaturas bibliográficas, véase
nuestra Nota en el apartado BIBLIOGRAFIA.

P R O L O G O

Alejandría es, como Bagdad, una de esas ciudades que, cargadas en un momento de gloria y de riqueza, no nos dejan hoy ni el consuelo de sus ruinas, y yacen definitivamente ocultas bajo urbanismos vulgares, incapaces de cualquier evocación.

Sólo hay un medio para acercarse a Alejandría, y éste es la literatura. El propio Kavafis vio su ciudad a través de Calímaco, y otro tanto han hecho, desde el Renacimiento, cuantos europeos se han aproximado a ella con el ánimo de estudiarla y comprenderla.

No somos en eso una excepción. Al comenzar, hace unos cuatro años, este estudio sobre el arte de la Alejandría helenística, nuestro deseo era hallar, entre las estatuas y las estelas extraídas de Egipto, los directos paralelos a los Idilios de Teócrito y a los mimos de Herondas, y poder a través de ellos retratar una ciudad ultracivilizada, que hufa del tedio a través de juegos lingüísticos y de ficciones pastoriles.

Considerábamos entonces el "alejandrinismo" como una constante estética, como ese lazo que une a Calímaco con Góngora y Mallarmé, y nuestro objetivo era estudiar las causas de ese fenómeno poético, y su reflejo en las artes plásticas.

No éramos los primeros que recorriamos esa vía. Por ello quisimos ante todo asegurar nuestro punto de partida, comprobar que las características que atribuíamos al "alejandrinismo" eran en realidad las vigentes, y no una entelequia más o menos subjetiva.

Comenzamos estudiando, en diccionarios, enciclopedias y trabajos de toda índole, qué sentido, en el plano estético, tiene lo "alejandrino", y quedamos satisfechos: si bien es cierto que, para los autores griegos y latinos, los adjetivos Ἀλεξανδρινός y Alexandrinus significan aún,

10.

simplemente, lo relativo a la ciudad de Alejandría, sea ésta la de Egipto, sea, secundariamente, cualquiera de las otras ciudades de este nombre, hoy día son ya múltiples los diccionarios que consignan, entre las acepciones de la palabra, el conjunto de características que, atribuibles a la literatura helenística de los Ptolomeos, pueden ser aplicadas a obras de cualquier otra época.

Sírvannos unas simples muestras: para S. Battaglia, en su Grande Dizionario della Lingua Italiana, "alejandrismo" es "preciosismo literario, refinamiento expresivo, frío estudio de estilo", y también "expresión refinada, alambicada, factura preciosa y estudiada (en estilo, lenguaje, poesía, y también, por extensión, comportamiento, sentimientos, sensaciones)"; aduce como autoridad, entre otros, a Croce, que lo caracteriza como "corruptela clásica" y mezcla a "estilistas, estetizantes, parnasianos, alejandrinos y decadentes" entre los artistas del "Arte por el Arte". Poco más o menos, esa era nuestra idea, y el punto de partida y motivo de nuestro estudio; y venían a confirmar, con algún matiz, esta definición, otras obras, como el Diccionario de Términos de Arte (Noguer-Rizzoli, 1974), que habla de "exceso de refinamiento y comienzo de decadencia", el Petit Larousse (París, 1959), cuya definición es "carácter erudito, sutil y decadente", el Hamlyn Encyclopedic World Dictionary: carácter "erudito y crítico más que original y creativo", A. Croiset (en su Histoire de la Littérature Grecque, V, 1938): "delicadeza un poco floja y habilidad demasiado sabia, demasiado limitada al exterior de las cosas", C. M. Bowra (Historia de la literatura griega, ed. española en México, 1948): "erudición y lindeza en vez de belleza e inspiración"; ¿para qué seguir? El fondo común, poco halagador desde luego para los poetas de Alejandría, estaba claro.

Quisimos, sin embargo, comprobar si, en el lenguaje común de quienes conocen la palabra, ésta tiene el mismo sentido que en los escritos.

Para ello llegamos a realizar una pequeña encuesta, tomando como base las de tipo semántico actuales, que

indujese poco a poco, incluso a quien no tenía las ideas muy claras, a perfilarlas; el resultado fue relativamente satisfactorio: si bien es cierto que, a la hora de citar autores "alejandrinos" modernos, había gran dispersión de opiniones (predominando, eso sí, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío y, en música, R. Wagner), a la hora de aplicar adjetivos al "alejandrismo", la mayoría se inclinó por "curso", "erudito", "decadente", "cortesano" y "burgués", y consideró incompatibles con lo alejandrino "popular", "realista", "caricaturesco", "religioso", "científico" y "heroico". Los resultados, aun sin valor estadístico, seguían siendo reconfortantes.

Se podía por tanto iniciar el estudio: se trataba de ver por qué Alejandría se había inclinado hacia manifestaciones estéticas de este tipo, y a qué problemas intentaban responder los autores alejandrinos con sus creaciones.

Pero antes había que comprobar que, en las artes plásticas, su actuación había sido la misma que en la literatura. No bastaba que la Enciclopedia Garzanti hablase del "carácter refinado, elegante, lleno de delicadeza pero también de blandura, del arte de la época alejandrina"; había que demostrar la existencia de tal arte.

Y es en ese momento cuando nos dimos cuenta de que la tesis fallaba por su base: las manifestaciones artísticas de la capital ptolemaica, por lo menos las llegadas hasta hoy, no tienen nada que ver en absoluto con la poesía de Calímaco; da incluso la impresión de que la contradicen punto por punto: ni erudición, ni elitismo, ni siquiera una delicadeza fuera de lo normal aparecen en las estatuas, las joyas o las vasijas conservadas, como no aparecen tampoco en los escasos textos que nos describen obras de arte de Alejandría.

Decididamente, había que dar un paso atrás: la literatura era quien nos había llevado a Alejandría, pero constituía tan sólo un aspecto de su ser, y no el más característico. Era necesario, para descubrir el "alejandrismo", esto es, lo fundamental de la cultura de la ciudad, abandonar todo prejuicio de orden literario y presentarse,

12.

sin apriorismo ninguno, ante los hechos, con el simple deseo de analizarlos en su ambiente y describir su evolución.

A medida que comenzamos nuestras investigaciones, nos dimos cuenta de que no éramos ni mucho menos los primeros en iniciar ese camino. Muchos estudiosos se habían dado ya cuenta de la incoherencia, al menos aparente, entre la poesía y el arte alejandrinos, y habían estudiado el arte de Alejandría conservado verdaderamente. Sólo quedaba seguir su vía para alcanzar una síntesis, una nueva visión de conjunto, capaz de completar y corregir la que daba, tratada aisladamente, la literatura alejandrina. Ese es el trabajo que, en la medida de nuestras fuerzas, decidimos iniciar.

Acaso alguien estime que este prólogo, por lo que tiene de autobiográfico, aun en el orden científico, es por completo impertinente. Hemos querido sin embargo mantenerlo porque, como se verá en las próximas páginas, el proceso personal aquí descrito explica, en parte, actitudes históricas frente al estudio del arte alejandrino, y la influencia de esas actitudes aún llega hasta nosotros.

Madrid, 2 de Agosto de 1977.

I N T R O D U C C I O N

E L A L E J A N D R I N I S M O Y A L E J A N D R I A

E L A L E J A N D R I N I S M O C O M O C O N C E P T O

Parece de rigor, a la hora de tratar un tema, definirlo para evitar equívocos y malentendidos léxicos. Pero cuando ese tema se titula simplemente "El Alejandrinismo", la necesidad de este primer paso es ineludible: tal palabra ha servido y sirve para designar cosas tan distintas que a veces nada tienen que ver entre sí.

Para los filósofos, "alejandrinismo" evoca, en sentido estricto, la corriente de Ammonios Hermeiou y Sinesio de Cirene (1), siendo, en sentido lato, sinónimo de "neoplatonismo" (2); para los teólogos, la escuela representada por Clemente de Alejandría y Orígenes (3), y para los historiadores del arte y la literatura, una serie de conceptos, más o menos ligados, pero poco definidos, que dejan lugar a todo tipo de opiniones.

Dejamos de lado el "alejandrinismo" como constante estática, inútil para nuestro cometido, como hemos visto en el prólogo. Aun así, nos quedan dos grandes vías: una de ellas, muy usada hasta principios de siglo, liga semánticamente esta palabra con Alejandro Magno, más que con Alejandría, y considera "alejandrino" todo lo vinculado a la obra del conquistador, independientemente de su localización. En algunos autores, por ejemplo A. Reyes (4), el término se hace sinónimo de "helenístico" (5); en otros, como H. Leicht (6), se limita a designar el "primer helenis-

mo" o "helenismo temprano", es decir, el periodo cultural que comienza con Alejandro y acaba con la primera escuela escultórica de Pérgamo. Esta última acepción contiene sin duda una visión más compleja: la de vincular el legado más inmediato de Alejandro con la capital de los Lágidas, considerando que ésta fue, en el siglo III a.C., la verdadera capital del mundo helenístico en el plano cultural. Poco a poco veremos la verdad y las limitaciones de esta idea.

Frente a esa vinculación con el macedonio, la inmensa mayoría de los estudiosos, en la que nos incluimos, prefiere hoy la relación "alejandrino-Alejandría". El problema se plantea entonces, no en el espacio, sino en el plano temporal. En la larga vida de la ciudad, hay que realizar algún corte, ya que, para empezar, resultan irreductibles la Alejandría antigua y la medieval o moderna, de cultura islámica. Suprimamos esta última, como generalmente se hace; aún nos quedan casi diez siglos de evoluciones, cambios, destrucciones y triunfos.

Desde la Alejandría que creó Alejandro e hizo capital Ptolomeo I, hasta la ciudad bizantina que cayó en manos de Amr Ibn el-Ass bajo el califato de Omar, podemos distinguir, sin temor a caer en detallismos, hasta tres civilizaciones sucesivas (7). Con la primera, la helenística, Alejandría, edificada en Egipto aunque artificialmente separada de él, es la capital de un reino independiente, y la ciudad más poblada del ámbito mediterráneo. El Ptolomeo de turno que la rige decide libremente sus destinos, y tiene una cierta influencia en su cultura, por la que él mismo adquiere prestigio en el exterior. Esta cultura es la griega, estrechamente vinculada al ambiente del Egeo, y lucha por su supervivencia, con mejor fortuna al principio, con peor al final, frente al enorme peso muerto de las tradiciones faraónicas, representadas por la inmensa mayoría del país.

En la época de Cleopatra VII Filopátor, se diría que la cultura egipcia va a tomar la iniciativa; pero la intervención romana, primero de César y después de Augusto, rompe el proceso, por lo menos al nivel de las clases altas. Por doscientos años parecen acabarse las revueltas de la ciudad,

que habían presidido los dos últimos siglos del reino lágida, y el barniz de la civilización romana substituye al ya cuarteado de la griega. Las artes son en su mayoría puramente romanas, y en oposición al dominador se acaban de fundir las culturas de los vencidos, helénica y egipcia, para dar lugar en Alejandría, cada vez más mezclada con las tierras que la rodean, a una provincia, con características propias, de ese gran complejo que es la parte oriental del Imperio Romano.

Sigue, muy confuso, el siglo III d.C., en el que la segunda ciudad del Imperio ha de sufrir saqueos y destrucciones, como los de Caracalla, Aureliano y Diocleciano, a los que hay que añadir las persecuciones religiosas, que toman cariz de verdaderas revueltas, y de las que sólo se saldrá con el triunfo del cristianismo a partir del 323 d.C.. Se establecen así las bases de una nueva civilización, que podemos llamar paleocristiana, bizantina o copta, con fuertes características nacionales frente a las capitales del Imperio, en la que el Patriarca substituye poco a poco a los gobernadores, y donde las viejas culturas, griega y egipcia, ya totalmente mezcladas con la romana y con toda una serie de influencias orientales, se unen bajo la nueva fe. Ese periodo ve, como en todo el Imperio, la destrucción de los viejos templos paganos y la fusión cultural de los campos y las ciudades.

Evidentemente, a través de este esquema, parece difícil hablar de una unidad cultural en la Alejandría antigua. Decir, como el Petit Larousse (8), que la "cultura alejandrina" ocupa el periodo que va del siglo III a.C. al III d.C., o como The Encyclopedia Americana (9), que se extiende a través de "los trescientos años que reinaron los Ptolomeos" y su continuación "bajo la supremacía romana" es, en gran parte, vaciar de sentido la palabra "alejandrino". Incluso hablar en nuestro caso de "los primeros siglos de la Era Cristiana", como la Collier's Encyclopedia (10), resulta decididamente confuso.

En realidad, puestos a decidir por un periodo al que se pueda llamar "alejandrino" por antonomasia, parece que

ha de ser aquél en que la ciudad, independiente y capital de un reino, tuvo más posibilidades de dar al mundo una cultura nueva y progresiva. Y este periodo es sin duda el helenístico.

Dentro de él, el presente estudio va a centrarse tan sólo en el momento que, dado el estado de los conocimientos actuales, parece ser el de apogeo de la cultura de Alejandría, y el único que es posible estudiar con ciertas garantías cronológicas para las piezas halladas: el que transcurre desde la fundación de la ciudad en 331 a.C. hasta las primeras revueltas que siguieron a la batalla de Raphia, es decir, poco más o menos, hasta el año 200 a.C.. Más de un siglo y cuarto que condensa, al parecer, todas las tendencias de la Alejandría helenística, pues la vía que ya se perfila en el último veintenio es la que directamente lleva al reinado de Cleopatra.

EL ESPLENDOR LITERARIO DEL SIGLO III

A primera vista, el mayor pilar que sostiene el prestigio del reino lágida, en el primer siglo de su existencia, es sin duda su literatura. Al amparo de la Biblioteca y del Museo vivirán y escribirán toda una serie de prosistas y poetas cuyas obras, aunque en su mayor parte perdidas, siguen siendo, como dijimos en el prólogo, el punto de partida obligado para quien se inicia en la cultura alejandrina.

El hecho no es de hoy, y en Roma, aun antes de que se pusiesen de moda, con la conquista de Egipto, los paisajes nilóticos y las estatuas egiptizantes, ya se había introducido Alejandría a través de sus literatos clásicos. Cuando, todo a lo largo del siglo I a.C., poetas como Porcio Licinio, Lutacio Catulo, Varrón Atacino, Levio, Catulo, Cinna, Furio Bibáculo, Calvo, etc., inundaron el ambiente literario de elegías, epílios y epigramas con los que ellos mismos se proclamaban seguidores de Calímaco, Euforión y otros poetas del siglo III más o menos vinculados con Alejandría (11), no hacían

sino reconocer el valor universal de la cultura ptolemaica e indicar el punto de arranque tradicional de su estudio.

Y este punto de arranque literario ha marcado hasta hoy, casi siempre, el enfoque de las investigaciones sobre la cultura alejandrina.

¿ Hasta qué punto ha sido contraproducente este hecho en el estudio del arte ? Dijimos en el prólogo que, a poco que se estudie el tema, resulta inmovible el hecho de que el arte hallado en Alejandría poco o nada tiene que ver con la literatura, y que esa observación es precisamente la causa del presente estudio. Hay por tanto que tener en cuenta la poesía, pero no considerarla el punto central de la vida alejandrina.

Sin embargo ha habido muchas personas a quienes el deslumbramiento de la poesía no ha permitido aceptar este hecho, y han seguido buscando un "arte alejandrino" que ilustrase fielmente la literatura. No bastaba para ellas que se explicase la dicotomía por la posición un tanto particular de los poetas en la corte ptolemaica. No importaba aducir que ningún poeta de gran valor (excepto Apolonio de Rodas) nació en Egipto, y que casi todos llegaron a Alejandría más o menos formados, y en muchos casos cuando, ya en la cumbre de su gloria, les atrajo la protección de los reyes lágidas. Eso resultaba insuficiente para demostrar a esas personas que, en primer lugar, hay que matizar mucho al hablar de una "escuela poética alejandrina" y que, en segundo lugar, caso de que se pudiese hablar de una "escuela artística alejandrina", ésta podría estar muy separada del gusto de unos poetas extranjeros, que pasan unos años en la ciudad, y en muchos casos se vuelven a ir. -

Tampoco era cuestión, para ellos, de observar que las relaciones entre arte y literatura no son meras transposiciones, que no basta que un literato describa paisajes para suponer la existencia de paisajes pictóricos; que hay condicionantes sociales que, en el siglo III a.C., hacen de la poesía una profesión culta, liberal y gratuita, mientras que la pintura se mantiene, salvo excepciones, en un plano utilitario, que se mueve según otras coordenadas.

En último término, siempre podían mantener (lo cual es indemostrable, pero imposible de refutar) que, del mismo modo que los poetas "alejandrinos" se movían en un ambiente cortesano de élites culturales, pudo haber artistas que trabajasen con los mismos elementos que los poetas para esas élites, y que sus obras, escasas, frágiles o demasiado tentadoras, han desaparecido o fueron transportadas a lugares lejanos.

Aun así, si quisiésemos seguir el paralelo poesía-arte hasta el final, habría que admitir que esas obras serían tan poco "alejandrinas" como los poetas con que se relacionan, y que habría que hablar, por ejemplo, de arte de tal o cual lugar trasplantado a Alejandría, del mismo modo que los epigramatistas Asclepiades, Poseidippo y Hedilo no dejan de constituir el "grupo de Samos" porque escriban en la capital lágida.

Realmente, hablar de una "escuela alejandrina" de arte e intentar vincularla a la literatura es, por principio, seguir una vía resbaladiza, llena de problemas teóricos.

Y lo más grave es que no sólo se ha hecho en muchas ocasiones, sino que incluso se ha llegado, mezclando entre los poetas alejandrinos algunos cuya relación con la ciudad nunca se dio (como Aratos) o fue puramente circunstancial (como Leónidas de Tarento), a crear un pretendido "arte alejandrino" que, además de no tener base arqueológica, no la tiene ni siquiera literaria.

A este respecto hay que aducir un ejemplo ilustre:

TEOCRITO

De forma casi constante, ha sido costumbre, y sigue siéndolo entre algunos, citar entre los llamados "poetas alejandrinos" (Calímaco, Apolonio de Rodas, Licofrón, etc.) a Teócrito de Siracusa (12).

Y merced al buen número de descripciones que este sensible poeta introdujo en sus Idilios, se ha llegado a constituir con él uno de los puntos capitales a la hora de imaginar el arte alejandrino. Aún es una costumbre mental relacio-

nar lo "alejandrino" con paisajes pintorescos, poblados de pastores que tocan el caramillo. Y sin embargo, aparte de que no hay base arqueológica ninguna que avale tal impresión, es la misma base lógica la que falla.

Nacido en Siracusa, Teócrito, por lo que permiten colegir sus obras y datos conocidos, debió de pasar los treinta y cinco primeros años de su vida (h.310-275 a.C.) en Sicilia. Partió después, al no lograr el apoyo de Hierón II, a Cos, donde entraría en contacto con el grupo poético de Filitas (éste ya habría muerto unos años antes), y, en torno al 270, pasaría unos años en Alejandría. Después, retornó a Cos, y allí transcurrió el final de su existencia, hasta su muerte en torno al 250 a.C. (13).

De sus obras conocidas, ninguna trata de crítica lingüística o literaria, caso excepcional entre los poetas que pisaron Alejandría, y que demuestra su escasa vinculación con el Museo. Y de sus obras conservadas, en particular de sus Idilios, sólo son atribuibles a su periodo alejandrino el XV (Las Siracusanas), el XVII (Elogio de Ptolomeo), el XIII (Hylas), el XXII (Los Dioscuros), y el XXIV (Heracles niño) (14), es decir: aquéllos que, sea por el ambiente que describen, sea por la persona a la que van dedicados, sea por el tema mítico a lo Calímaco o a lo Apolonio de Rodas, exigen una adaptación del poeta a la vida o a la cultura de la capital lágida.

¿Qué ocurre entonces con los otros aspectos, en buena parte los más conocidos, de la obra de Teócrito? sencillamente que ningún filólogo se atreve, hoy por hoy, a relacionarlos con Alejandría. Pertenecen al mundo siciliano o jónico, y en todo caso la corte ptolemaica pudo recibirlos ya elaborados, pero nunca crearlos ella ni jugar un papel de importancia en su estructuración.

Teócrito demuestra siempre sus preferencias por el mundo del mar Egeo. Como dice Lesky, "con ninguna otra localidad se siente tan vinculado como con la isla de Cos" (15), y por tanto lo correcto sería tomar sus obras como correspondientes al arte jónico de la región de Mileto, Samos, Cos, etc., más que al propiamente alejandrino.

Sin embargo, dada la importancia de los prejuicios que ha provocado la crítica alejandrinista de Teócrito, aunque pueda parecer un excursus el dedicarnos a un tema que hemos descalificado para nuestro cometido, es necesario hacer unas aclaraciones sobre el mundo plástico que revelan los Idilios y los epigramas conservados.

El problema principal que se ha debatido en torno a la influencia de Teócrito ha sido la creación del género pictórico del paisaje (16). No hay duda de que con el siracusano resurge un sentimiento de la naturaleza como no lo había experimentado nunca el alma griega, ni siquiera en la lírica arcaica. La captación de ambientes boscosos, de praderas o de riachuelos, que la poesía bucólica posterior esquematizará en estilizaciones, tiene ya en los Idilios una fuerza plástica de un frescor admirable:

"Muchos álamos y olmos agitaban sus frondas por encima de nuestras cabezas; y el vecino manantial sagrado, que fluía de una gruta de las Musas, bajaba murmurando. En las sombreadas ramitas, las cigarras tostadas al sol chirriaban con afán. Lejos, entre las prietas espinas de las zarzas, la rana verde croaba de continuo. Pisaban alondras y jilgueros, la tórtola gemía, revoloteaban las rubias abejas en torno a las fuentes. Todo olía a ubérrimo verano, olía a tiempo de frutos. Las peras a nuestros pies, y a ambos lados las manzanas, se ofrecían a nosotros en continuo rodar. Y los ramos cargados de ciruelas se vencían hacia tierra". (Idilio VII) (17).

¿ Para qué más ejemplos ? Tenemos ante nosotros la evidencia de algo vivido, en donde cuenta la vista, el olfato, el oído, incluso el tacto. Es un apunte natural que para nada exige el paisajismo en pintura.

Es por eso imprudente intentar buscar paralelos pictóricos de este arte en la época misma de Teócrito. Si se trata del primer poeta helénico que se abre decididamente a la naturaleza, ¿ no es más lógico pensar que la pintura, todavía dominada, como hemos dicho, por criterios utilitarios (cuadros votivos, conmemorativos, retratos oficiales), ha de tardar algún tiempo antes de permitirse esa apertura gratuita a lo lírico ?

De hecho, el nacimiento del paisaje como género pictórico no se puede, hoy por hoy, en virtud de los datos que nos han llegado, fechar antes del siglo II a.C. (18).

Sin embargo, se advierte desde antes, y es lo que vamos a estudiar, un progresivo aumento de anotaciones ambientales en torno a las figuras, aunque éstas se mantengan aún como centro de atención del cuadro.

No deja de ser curioso que sean precisamente los tres puntos en que se reparte la vida del poeta: Magna Grecia, Jonia y Alejandría, los candidatos más defendidos para el desarrollo de este paisajismo incipiente. El hecho de que Teócrito sintiese tan profundamente la naturaleza ha hecho pensar en una predisposición especial hacia ella por parte de uno de los tres ambientes en que transcurrió su vida, y en que esa predisposición, de una forma u otra, se manifestaría en la plástica.

La tesis de la Magna Grecia fue defendida por R. Pa-genstecher (19), que situaba allí el nacimiento del relieve paisajístico hacia el año 300 a.C.; pero esta opinión, pese a apoyos posteriores, no ha prosperado.

Alejandría, por el contrario, ha gozado hasta hoy, gracias al desenfoque de que hemos hablado antes, de defensores acérrimos. Desde que, a fines del siglo pasado, Th. Schreiber (22) mantuvo la idea de que los relieves Grimani (Fig.1) eran copias en mármol de las decoraciones en bronce del palacio de los Ptolomeos en Alejandría, se han sucedido generaciones de estudiosos que, a veces con atribuciones a Alejandría más o menos indemostrables (como un prototipo (Fig.3) de un relieve del Ara Pacis (21)), han intentado encauzar en la capital lágida la vía abierta por Teócrito. Sus puntos de apoyo más seguros, a nuestro modo de ver (22), son la Placa de Delos (Fig.4), que, al parecer, representa a Arsínoe II, esposa de Ptolomeo II Filadelfo, vestida de Artemis y realizando un sacrificio sobre un fondo de objetos finamente cincelados; la mención de un pintor alejandrino del siglo II a.C., Demetrios, al que las fuentes llaman τονογράφος (23); la profusión de vistas de Alejandría que se conservan de época romana, y la "coppa paesistica" (Fig.2) publicada por A. Adriani, en la que aparecen unas figuras entre árboles y otros elementos de paisaje.

Aparte de esto, tendríamos notas de paisajismo en

los modelos de yeso con los trabajos de Heracles, de Mit Rahine, cuyos prototipos pueden, según A.Ippel (25), remontar al siglo III a.C.; en la copa de vidrio dorado de Trasilli-co (26), y en el cántaros de plata del Delta publicado por B.Segall (27) (Fig.90).

Como en estas últimas piezas el paisajismo es bastante escaso, y no demostraría gran cosa, vamos a centrarnos en las primeras. La Placa de Delos (Fig.4), cuyo alejandrino es defendido por G.Méautis y Ch.Picard, tiene el gran problema (aparte de otros, en los que no vamos a entrar (28)), de que, hallada en Delos, pudo muy bien haber sido realizada allí, y no traída de Egipto (29). El sentido de la palabra τοπογράφος aplicada a Demetrios está lejos de ser claro, ya que lo mismo puede designar a un paisajista (30) que a un cartógrafo (31). Las vistas de la ciudad son demasiado tardías para demostrar nada (32); y, finalmente, la "coppa" (Fig.2), que Adriani fechaba en el siglo III o principios del II a.C., puede ser en realidad bastante posterior (33).

Con datos tan inseguros, mantener hoy por hoy una tesis que, ideológicamente, tiene su trasfondo en el supuesto alejandrinismo de la obra de Teócrito, resulta de lo más difícil.

La candidatura que, con nuestros conocimientos actuales, es más aceptable, es sin duda la de Asia Menor. Para empezar, Teócrito retrató en sus Idilios el paisaje de Cos. Si hubo una época en la que se podía pensar en el paisaje siciliano (34), un estudio de A.Lindsell (35) dejó completamente demostrado que las escenas pastoriles de nuestro poeta están ambientadas en el Mediterráneo oriental, por las plantas que en ellas se describen. E independientemente de esto, la vieja tesis de Cultrera (36), basada en relieves como el de Télefos en Pérgamo, de que el paisajismo nace en Asia Menor, ha venido a ser apoyada por la opinión de M.Rostowtzeff (37) y, finalmente, reexpuesta por Ch.M.Dawson (38), quien elabora toda una cadena que, partiendo de los relieves paisajísticos asirios, llega, a través de los de Gjölbaski y otros de Licia, de h.400 a.C., al mundo helenizado (39).

Queda así claro cómo la utilización correcta de

Teócrito hubiera sido más útil y esclarecedora que su simple inclusión en el mundo alejandrino.

De entre los otros temas cuya paternidad se ha atribuido a este poeta, sin duda es uno de los principales el mundo bucólico de los pastores. Sin embargo, en las artes plásticas, éste no puede ser disociado, según parece, del sector más amplio de los tipos populares, sean éstos campesinos, pescadores, vendedores, etc.

Ha sido tradicional vincular estas figuras, como el paisaje, con el "arte alejandrino": mujeres ancianas, pescadores, campesinos camino del mercado (40), todos elaborados con una técnica muy detallada y realista, como remotos precedentes, a gran tamaño, de las figuras de belén napolitanas; todas tendrían su punto de partida en la capital lágida.

Aquí, el problema es más complicado que en el caso del paisaje y, hoy día, no parece que se pueda dar una solución tan concreta. Teócrito es en este caso un eslabón literario más en una cadena que, a partir de la comedia ática y de las representaciones sud-italicas, con su correspondencia plástica en la cerámica pintada, va separándose poco a poco de las máscaras y las jorobas postizas para asomarse, a veces con humor, otras con dramatismo, y otras de forma puramente estética, a la vida real de las gentes humildes. La tendencia parece general en el siglo III a.C., y podemos hallarla tanto en los epigramas de un poeta viajero como Leónidas de Taranto (41), como en los mimiamhos de Herondas (42), situables en Cos, y también en las composiciones bucólicas de Teócrito y en sus escenas populares, de las cuales el idilio Las Siracusanas está ciertamente localizado en Alejandría. El gusto por lo popular se generaliza en todo el mundo helenístico, sin que podamos atribuir prioridades (43), y lo hace dentro de la corriente naturalista, la más evolutiva de todo el periodo: en ella hay que incluir (a partir del siglo II a.C.) obras como el Negro del Cabinet des Médailles (44), que se suele atribuir a Alejandría, el Jockey niño del Museo de Atenas (45), o incluso el Boxeador de las Termas (46), por no citar otros ejemplos conocidos, y procedentes de todo el mundo helenístico.

Es cierto que en Egipto, las llamadas "terracotas de el Fayum" (fig. 93 y 94), que se producen a partir de fines del siglo III a.C. (47), muestran una afición muy viva por este tipo de personajes, pero el hecho de que en muchos casos se trate de enfermos o tullidos ha hecho pensar en un posible valor profiláctico de tales figuras, lo cual las alejaría por completo del mundo de Teócrito (48) y del resto del arte helenístico, acercándolas más al popularismo egipcio.

Vinculado con el problema de los tipos populares, está el de los "cuadros de género", que también han sido a veces relacionados con Alejandría, y por la misma razón de su presencia en Teócrito, por ejemplo en Las Siracusanas o en la descripción de la copa del Idilio I (Tírsis). En este caso, es el planteamiento del problema el que hay que analizar.

La escena de género, como el bodegón, jamás fueron "inventados", ni en Alejandría ni en ninguna otra parte. El primero procede principalmente del exvoto (49), y el segundo de los "xenía", o cuadros en los que se representaban las ofrendas de hospitalidad (50). Estos viejos géneros, de naturaleza religiosa o simbólica, van perdiendo, con la lenta secularización y estetización de la cultura griega, su sentido inicial, para convertirse en meros objetos de contemplación. Cuando en un mimiambo de Herondas (51), dos mujeres van al santuario de Asclepio en Cos y describen imágenes sacras como si se tratase de cuadros profanos, sin más significación que la plástica, lo que ocurre simplemente es que su escasa formación y la presión de un ambiente muy influido por criterios estéticos las lleva a ese punto de vista. Y si eso ocurre con personas de las clases bajas, más aún se da con los ricos y cultos coleccionistas de arte, aunque no sea ya por ignorancia. Los cuadros con trasfondo ideológico van pasando así a colecciones privadas, descontextualizándose, y ya hay pintores que, al lado de su producción para templos y edificios oficiales, realizan "xenía" o exvotos profanos, es decir, bodegones y cuadros de género; a eso se reduce, en todo caso, la "invención".

No se puede por tanto hablar de creación de géneros, sino de una variación subjetiva de significados, y sería muy difícil saber cuándo, por primera vez, se lleva a cabo un cuadro, o un relieve, con una escena concebida por sí misma, por su belleza estética, no ligada al mundo ideal de la religión, del arte oficial, la filosofía, los mitos literarios, etc.. Basta volvernos a nuestro arte renacentista o barroco para observar cuán confuso es el proceso, cómo durante tiempo, para mostrarse, las escenas cotidianas se ocultan bajo esquemas legitimadores, como los de "parábolas", "fábulas", ilustraciones literarias, símbolos, es decir, intentan trascender la mala conciencia del "arte por el arte", o del arte lírico.

No es cuestión de entrar en este momento en el análisis semántico, tan interesante, de ese proceso. Ello nos llevaría muy lejos de nuestro tema, y más vale, hechas estas aclaraciones, ver el estado de la cuestión en la obra de Teócrito. Desde luego, los Idilios no son la primera ocasión en que un literato griego cede al entusiasmo de describir simplemente una escena. Bastaría remitir a la descripción del escudo de Aquiles en la Iliada (52) para alejar toda duda. Sin embargo, en el periodo clásico se había dado una tendencia tan generalizada a combatir lo estéticamente gratuito, lírico, que comparativamente Teócrito puede aparecernos casi como un innovador. El y Herondas (ambos parecen ser contemporáneos) son quienes quitan a la comedia ática ese último elemento ideal, literario, que es la trama, para quedarse con el simple placer pictórico de la escena.

El arte, en este aspecto, tan acorde con su ser, no depende de la literatura. Se ha querido tomar una fragmento de Teócrito, la descripción de una copa o κισσόβιον en su Idilio I, como un testimonio de primera mano. Según nos relata su autor, en dicha pieza aparecen tres escenas: en una, dos amantes se disputan los favores de una dama; en otra, un pescador arrastra la red sobre una peña; y en la tercera, un zagal prepara una trampa para saltamontes, al lado de una viña, mientras dos zorros se mueven a su alrededor. Nada hay, en la descripción, que indique trasfondo alguno en estas imágenes: se trataría de simples "escenas de género".

Podríamos buscar otras interpretaciones (53), pero no es necesario. Pese a que se haya querido ver en este pasaje el nacimiento del "cuadro de género", tenemos datos aislados, pero suficientes, de obras de esta índole en el arte anterior, como escenas eróticas que las fuentes atribuyen a pintores sicionios del siglo IV a.C., o algún cuadro de Antífilos, de fines del mismo siglo (54); y si ya pasamos al campo de la artesanía (a la que es probable que, en la mente de un griego, perteneciese un χρυσόβιον), nada tiene de extraña una serie de escenas de género, y se encuentran con profusión en la cerámica ática e itálica desde, por lo menos, el siglo VI a.C. (55). Por tanto, no es esta descripción de Teócrito, pese a su importancia, sino un eslabón en una cadena.

Basta por el momento. Algo más habremos de decir de Teócrito cuando estudiemos sus escasas obras realizadas en ambiente alejandrino, junto a Calímaco y Apolonio. Ahora nos contentamos con haber dejado constancia de cómo el uso abusivo de este poeta ha podido desfigurar durante decenios la visión del arte de Alejandría, atribuyéndole características y prioridades que nunca tuvo, ni tuvo por qué tener.

LA POLEMICA EN TORNO A LO ALEJANDRINO

Desgraciadamente, los primeros historiadores que se ocuparon del arte alejandrino fueron en gran parte los causantes de esa visión teocrítica de la capital lágida, y esa prioridad ha valido a su tesis una perdurabilidad imborrable (56).

Transcurrían los últimos decenios del siglo XIX. Al amparo de las conquistas coloniales, Europa constituía el centro del mundo. Los mercados se ampliaban y el exotismo privaba como moda. En arte, el viejo neoclasicismo, vulgarizado a través del estilo "Segundo Imperio", caía en el más rotundo kitsch a través de obras pseudomitológicas, de bustos de hombres ilustres, de alegorías blandas y de niños jugando con fieras. Empezaban a abrirse paso los paisajes de Corot y de la escuela de Barbizon y, entre los críticos más avanzados, había partidarios del impresionismo y del simbolismo. La moralidad vic-

toriana se resquebrajaba, edulcorada tras cupidos y venus de tocador, y la burguesía "belle époque" soñaba con repetir la vida galante y descocada de la aristocracia dieciochesca.

En tal contexto, no es de extrañar que volviesen los viejos mitos rococó, y sin cambio de enfoque importante. Uno de estos mitos era Teócrito. Sólo en francés, corrieron en la segunda mitad del siglo XVIII no menos de siete traducciones (57); durante el periodo neoclásico y romántico no se eclipsó su gloria, e incluso se renovó cuando en 1861 el propio Leconte de Lisle publicó su versión de los Idilios. En ese momento, se ve favorecido también por la fiebre re-constructora de obras descritas por los antiguos, tan importante en los estudios arqueológicos del siglo pasado: en 1868 se publicaba el primer intento de reconstrucción de la "copa" del Idilio I (58). Pocos años después, H. Brunn intenta ya relacionar el arte bucólico de la Antigüedad con la poesía de Teócrito y sus seguidores, haciendo depender a éstos de aquél (59). Bastará ya la mezcla de los dos sentidos de "alejandrino" ("helenístico" y "propio de Alejandría") para que la corte de los Ptolomeos se asocie a Teócrito y se convierta en un mito cultural (60).

La capital helenística, cabeza de un imperio colonial, emporio mercantil y sede de una biblioteca tan institucionalizada como las Academias decimonónicas, estaba preparada a convertirse en un alter ego para la "Belle Epoque" (61), en el que apareciesen, en germen o realizados, todos los ideales y deseos del momento, desde las riquezas más aparatosas hasta los placeres más refinados y ocultos, pasando por la nostalgia de la vida campestre y el exotismo cosmopolita. Tal imagen de Alejandría fue magníficamente retratada en su novela Aphrodite por un simbolista tardío como Pierre Louys, y tuvo su versión, en la Historia del Arte, en el "panalejandrino", iniciado por Th. Schreiber.

Cuando este autor publicó, en 1885, su primer estudio sobre el tema (62), podía iniciarse el mito con plena libertad: la publicación de obras helenísticas halladas en Alejandría estaba casi a cero; lo único coherente, y trataba sólo de arquitectura y urbanismo, era la Mémoire de l'Anti-

que Alexandrie, de Mahmoud el-Falaki (Copenhague, 1872). En tales circunstancias, es comprensible que Schreiber actuase "più indovinando che dimostrando", como diría W. Amelung (63). Sin embargo, las consecuencias no fueron todas negativas, y es a raíz de esa fecha cuando se reactivan las investigaciones sobre Alejandría, se hace un catálogo de hallazgos casuales, se pone en marcha el Museo Greco-Romano de la ciudad (64), dirigido por G. Botti, y empiezan a publicarse una revista (65) y unos fascículos, que durante los primeros años se dedicarán sobre todo a los problemas arquitectónicos (66), para los que las noticias literarias daban más pie. Será precisamente W. Amelung (67) quien, en este periodo de entusiasmo, se ponga al lado de Schreiber para elaborar toda una teoría del arte alejandrino, muy acorde con el gusto de la época (68), en la que se buscan características invariables para el arte de la ciudad; éstas serían: pictoricismo, estilo "sfumato" en la tradición praxitelica, realismo, caricatura, escenas de género, relieve pictórico (paisajístico) y gran importancia de la toréutica.

No vamos a entrar en detalles acerca del desarrollo de esta teoría, de sus enemigos, etc.. Quien quiera una bibliografía amplia sobre el tema, puede acudir, por ejemplo, al artículo "Alessandrina, arte", de A. Adriani, en la EAA. Aquí queremos simplemente esbozar las grandes tendencias del estudio del arte alejandrino hasta hoy.

Durante los diez primeros años, la teoría panalejandrinista se mantiene omnipotente, y se enriquece incluso con la aceptación, por parte de W. Helbig (69) y otros, de una magna influencia de Alejandría en la pintura de Herculano y Pompeya.

Pero en 1895, F. Wickhoff publica su Die Wiener Genesis, cuya introducción, conocida con el título Römische Kunst, arremete contra todo tipo de influencias en la pintura de Campania. A partir de entonces, irá creciendo el número de críticos de la obra de Schreiber y de los otros panalejandrinistas.

¿ Por qué entonces han pervivido tanto aquellos puntos de vista, que se pueden aún rastrear en algunos manuales y resúmenes ? Sin duda porque sus autores lograron crear un mito tan coherente que no sólo significaba un ideal para su

época, sino que resulta aún hoy una "imagen muy pregnante", como diría la psicología de la percepción.

Frente al mito panalejandrino, sus contradictores (Dragendorff, Cultrera, Perdrizet, etc.) podían únicamente demostrar que, arqueológicamente, el mito no tenía base, que los restos hallados en Alejandría no permitían afirmaciones de ningún género, que las piezas que se tomaban por helenísticas eran en muchos casos de época romana, etc., etc.; no podían montar una imagen igualmente sugestiva de la Alejandría helenística, y se limitaban a negar.

Lo cierto es que tanto la postura panalejandrina como la "antialejandrina" se basaban en la más total ignorancia de lo que el suelo de Alejandría podía dar a la luz, y por tanto se hacía necesaria una serie de excavaciones, catálogos y memorias que fuesen colocando las cosas en su punto con un criterio científico. Dejando aparte las investigaciones urbanísticas de Botti (70), esta labor comienza con el cambio de siglo.

Empiezan así a publicarse estelas (71), los ricos fondos griegos del Museo del Cairo (72), algunas terracotas (73), cerámicas (74) y otros grupos de objetos (75). Y se realizan y publican algunas excavaciones, como la de E. Breccia, sucesor de Botti como director del Museo de Alejandría (76), en la Necrópolis de Sciatbi (77), y la que, financiada por el barón Ernst von Sieglin (y llevada a cabo por G. Botti, A. y H. Thiersch, F. Noack, R. Pagenstecher y el propio Th. Schreiber, entre otros), duró de 1892 a 1902, y dio lugar a una lujosa publicación en varios tomos, titulada en general Expédition von Sieglin (78), que se dedica en gran parte a la necrópolis de época romana de Kôm el-Chougafa.

Se puede decir que, a finales de la Primera Guerra Mundial, ya se tenían materiales para discutir y se empezaba a sentir la necesidad de una cronología más segura. Había ya investigadores equilibrados, como R. Pagenstecher (79) y sobre todo E. Breccia (80), que fundían sus conocimientos históricos y literarios con los nuevos hallazgos, para reconstruir la vida artística real de la antigua Alejandría. Sin embargo, por mucho tiempo aún, la querrela alejandrina

había de seguir, siendo la escasez de los hallazgos argumento, tanto para los antialejandrinos, que veían en ello una prueba de la pobreza artística de la ciudad, como para los panalejandrinos, que podían hablar de la dispersión total del arte alejandrino a través del comercio y hallar "obras alejandrinas" en cualquier punto del Mediterráneo.

Autores del prestigio de M. Collignon, S. Reinach, G. Dickins y G. E. Rizzo se colocan entre los panalejandrinos, afirmando por ejemplo el último (81) que son propias de Alejandría las escenas pictóricas con "idilio místico sensual... pequeñas escenas de género... amorcillos... caricatura", y caracterizando Dickins la escultura alejandrina (82) a la vez por su "morbidez" praxitelica, su gusto por lo cómico o grotesco, etc., sin preocuparse para nada de diferencias cronológicas. Mientras, otros como A. W. Lawrence, J. O. Beazley y B. Ashmole, reducen a poco el papel de Alejandría, centrando sus conclusiones en las piezas aparecidas, y negándose a aceptar otro tipo de datos. Ambos grupos, en su enfrentamiento, resultan menos idealistas que sus predecesores, se ciñen más a las pruebas, y por eso sus obras tienen aún bastante de aprovechable. Algún artículo, como Greek Sculpture in Ptolemaic Egypt, de A. W. Lawrence (83), es, creemos, todavía de suma utilidad.

Mas, poco a poco, en los decenios sucesivos, los nuevos descubrimientos (publicados en general por A. Adriani en el Bull. Soc. (Royale) d'Archéologie d'Alexandrie y en el anuario (Annuaire, Annuaire) del Museo Greco-Romano de Alejandría) van dando una imagen distinta, y no por ello menos coherente que la panalejandrina, del arte alejandrino. I. Moshy puede, en The Arts in Ptolemaic Egypt (Oxford, 1937), enfocar el problema del arte helenístico de Alejandría frente al arte egipcio, no frente al de otras regiones griegas, llegando a la conclusión, aún hoy válida, de que no hay mezcla durante el primer siglo entre ellos. Se desvanecen en parte las ilusiones del panalejandrinismo, manteniéndose sólo en algunos puntos concretos, como el de la prioridad en el paisajismo, defendido por Ch. Picard y A. Adriani, entre otros. En realidad, son quizá los nuevos rumbos de la ciencia, menos idealistas, y el antinacionalismo que siguió a las guerras mundiales, lo

que va dejando en segundo lugar las prioridades localistas y las idiosincrasias, para enfocar el arte helenístico, como ya se había hecho antes en algunas ocasiones, como un conjunto que evoluciona en el tiempo (84), y no como un grupo de escuelas paralelas.

LAS ÚLTIMAS INVESTIGACIONES

Alrededor de 1960 se publican las últimas obras de la querrela alejandrinista; tras el discutido libro de J.Ph.Lauer y Ch.Picard, Les statues ptolémaïques du Sérapéion de Memphis (Paris, 1955), A.Adriani, con su artículo "Alessandrina, arte" en la EAA (1958) da su visión general del arte alejandrino (85), y, en sus Divaqazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria (Roma, 1959), realiza el último intento de hallar el origen del relieve paisajístico en la capital lágida. Frente a él, M.Bieber, en su famoso libro The Sculpture of the Hellenistic Age (1955), sin pretender entrar en la discusión, acaba por dar una visión pobre y negativa de la escuela de Alejandría (86), y B.R.Brown, en Ptolemaic Paintings and Mosaics (1957), niega la originalidad de la pintura alejandrina (87).

Después de estos libros, se puede decir que definitivamente el problema teórico de la mayor o menor importancia artística de Alejandría en el contexto helenístico pasa por completo a la penumbra (excepto en manuales, resúmenes, etc.), y la cronología ocupa el centro de las investigaciones. No se trata ya de aventurar fechas para obras maestras en virtud de paralelos más o menos distantes, sino de usar en lo posible, con mayor perfección cada vez, todas las piezas que se conocen de un tipo o material concreto para concluir, a partir de las arqueológicamente datadas, la fecha de las otras. Los detalles técnicos priman en todos los casos sobre los estéticos, y son en consecuencia las llamadas "artes menores" las que monopolizan el primer plano, por aparecer sus objetos más a menudo en las excavaciones.

En Alejandría, las excavaciones siguen siendo muy

32.

escasas. Pero las adquisiciones en el mercado realizadas por museos y coleccionistas, al encontrar paralelos en objetos de Atenas, Pérgamo, Delos, etc., perfectamente fechados, dejan de ser simples objetos de discusiones teóricas. Se sigue así la labor que un Breccia, un Pagenstecher, o tantos otros habrían iniciado en base, principalmente, a las excavaciones mismas de Alejandría, y es su criterio el que, perfeccionado, se impone.

Alejandría queda inserta en una koiné que evoluciona de forma gradual, aunque ciertamente con variaciones regionales que, en el caso del reino lágida, son bastante acusadas y aumentan progresivamente. No es cuestión de demostrar nada, sino de observar.

Nos encontramos así, en estos últimos diecisiete años, con que la casi totalidad de las investigaciones sobre el arte alejandrino se centran en puntos muy limitados, a veces incluso en una sola obra de tal o cual museo. Los especialistas de cada campo elaboran series cronológicas para las piezas que les competen, analizando objetos muy concretos. A lo largo de nuestro estudio tendremos ocasión muchas veces de entrar en contacto con estos trabajos que nos dan a conocer, con mayores precisiones que sus predecesores, los vidrios (88), la joyería (89), las gemas (90), la cerámica (91) o los mosaicos de Alejandría (92).

Paralelamente, y en el mismo sentido, los estudios sobre las artes mayores prosiguen, pero centrados en un único tema: el de la retratística de los Ptolomeos, el único que puede prescindir de criterios estéticos para ceñirse al estudio de parecidos fisonómicos, y elaborar así cronologías de obras que puedan ser utilizadas en el futuro. Son muchos los artículos escritos en estos últimos años sobre este tema, pero nos bastará ahora con recordar dos obras maestras: The Portraits of the Greeks (1965), de G.M.A.Richter, y Bildnisse der Ptolemäer (1975), de H.Kyrieleis, que abren y cierran el período.

Nos encontramos por tanto con una producción más rigurosa que nunca, ajena a todo tipo de idealismo que parta a priori de tesis abstractas, y que nos proporciona datos cada vez más fiables.

ENFOQUE DE CONJUNTO

¿ Qué intenta pues nuestro estudio ? Ya lo apuntamos en el prólogo.

No se trata, desde luego, de volver a la vieja querrela alejandrinista para demostrar la mucha o escasa importancia del arte alejandrino. Tampoco, en principio, de intentar mediar en la discordia para hallar el exacto término medio (que indefectiblemente se inclina a un lado o a otro).

En el terreno del arte helenístico, y sobre todo del helenístico temprano, que es el que vamos a estudiar, el trasiego de poblaciones griegas mezcladas dificulta, y lo veremos en el caso de Alejandría, artes características de los puntos de inmigración, esto es, de las ciudades lejanas de la Grecia tradicional. Por tanto hemos de tomar, como punto de partida, la palabra "arte alejandrino" como sinónimo de "arte helenístico en Alejandría", y no de "arte de la Alejandría helenística", con la perspectiva que esto supone.

Por otra parte, no se espere tampoco encontrar aquí un catálogo de piezas con el análisis detallado de cada una de ellas. Estos catálogos, que son sin duda de primera utilidad, y entre los que cabe señalar, con admiración, las series del Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano, que lleva a cabo A. Adriani, son, como los estudios concretos a los que nos referíamos en el apartado anterior, los verdaderos puntos de partida para una Historia del arte, pero no la constituyen de por sí.

Lo que, precisamente, intentamos en este trabajo, es estructurar, en la medida de nuestra capacidad y nuestras posibilidades, una Historia del arte helenístico en Alejandría en el siglo III a.C.

No tenemos ánimos ni intención de enunciar ahora una teoría sobre lo que deba ser una Historia del arte, pero, con el fin de advertir al lector sobre lo que podrá y lo que no podrá hallar aquí, creemos necesarias unas cuantas aclaraciones.

En primer lugar, es nuestro deseo tomar un punto

de vista "social". No interpretamos el arte como una evolución abstracta de formas, sino esencialmente como algo vinculado al ambiente en que nace. Es más, para nosotros es el arte una fuente, incluso esencial si se maneja convenientemente su estudio, para el conocimiento de la estructura real (no legal o teórica) de una sociedad, en sus aspectos políticos, económicos, sociales, religiosos u otros. Y éste es precisamente el enfoque con que lo estudiamos.

El mundo helenístico ptolemaico es quizá, de todos los de la Antigüedad, uno de los que mejor conocemos en sus aspectos económicos y sociales, en virtud de la enorme cantidad de escritos que de él hemos conservado. Los papiros nos informan sobre multitud de aspectos de la vida diaria y de la administración interna de Egipto durante siglos, de modo que existe una base ya sólida para estudios de tipo social (93). Sin embargo, estos escritos nos faltan para el caso concreto de Alejandría, cuyo carácter peculiar, como capital y como ciudad griega en un reino poblado por indígenas, no permite la pura y simple extensión a ella de lo ya conocido. El estudio del arte, en este caso de semiconocimiento o de conocimiento inseguro, puede resultar esclarecedor para determinar algunos puntos de la evolución de las estructuras del poder, de la relación entre sectores raciales o sociales, etc.

Esto nos lleva, directamente, a una visión "semántica" del arte. La obra de arte (o de artesanía, que en este caso lo consideramos semejante) se caracteriza para nosotros, no por su forma o por su perfección técnica, sino por su intención de significado.

Decimos "intención" porque, si bien todas las cosas del universo pueden tener un significado para quien las estudie, la obra de arte ha sido hecha o comprada precisamente como portadora de significados. Su creador la ha realizado para quedar satisfecho de ella (la obra le simboliza a él) o para que guste a los demás (la obra simboliza la opinión que de su clientela tiene el artista), y los compradores, tan importantes como el creador en este aspecto, o bien gustan de la obra (lo mismo que el creador en el primer caso), o creen que, a través de su posesión, sus personas quedarán realizadas de

cara a los demás (lo mismo que la opinión del creador en el segundo caso). No es cuestión de seguir; hay multitud de matices, de relaciones tan complicadas como la propia mente humana, y hay que intentar desenmarañarlas; pero el hecho es éste: la obra de arte intenta significar algo, y por ello precisamente se diferencia de las demás cosas, e incluso de los objetos puramente utilitarios (aunque la gradación entre "utilitario" y "artístico" sea tan sutil que, en la práctica, todo corte resulte discutible).

Tomamos por tanto como lo esencial del arte su significado, proclamado u oculto, en la sociedad que lo vio nacer o lo utilizó. Evidentemente, la forma de una estatua o una hidria, su aspecto puramente "estético", cuenta de forma preeminente para su significado. Del mismo modo, las escenas representadas, desde el punto de vista iconográfico, son esclarecedoras para diversos aspectos de la sociedad a la que agradan. Pero al lado de los puntos de vista tradicionales sobre el arte, cuentan otras dimensiones menos estudiadas, como pueden ser el exotismo o la antigüedad: el que sean adquiridas o no en un ambiente dado obras correspondientes a otro más o menos lejano en el lugar o en el tiempo es, como veremos en varias ocasiones, muy útil a la hora de conocer el mundo que estudiamos, su cosmopolitismo o autarquía, su nacionalismo, su sentido histórico, etc.

Queda por tanto claro que nuestro estudio va a ser ante todo el de un "ambiente artístico", va a ser una "Historia del gusto alejandrino en el siglo III a.C.", enfocada hacia el análisis social de la capital de los primeros Ptolomeos.

Para ello, claro está, utilizaremos cuantas fuentes estén a nuestro alcance. Preferentemente haremos caso, de entre las publicaciones de obras, a las más modernas, pero no excluimos interpretaciones que, aunque anteriores, nos parezcan mejor fundadas. Realmente serán los objetos mismos y su fecha mejor establecida (en algunos casos, sobre todo de escultura, nos permitiremos, a falta de otra convincente, nuestra propia datación) la base central de nuestro estudio. También utilizaremos ampliamente, con las reservas y puntua-

lizaciones que nos parezcan apropiadas, los textos literarios, tan ignorados en general por los "antialejandrinos" y tan inútiles para el formalismo de muchos arqueólogos actuales. Y sobre todo (y ahí está nuestra esencial discrepancia con una postura como la del libro de Webster, Hellenistic Poetry and Art (London, 1964), realizado con criterios casi completamente estéticos), tendremos muy en cuenta todo lo que se conoce sobre la vida concreta alejandrina, acudiendo en particular para ello a la magistral Ptolemaic Alexandria, de P.M. Fraser, magna obra de consulta que tardará muchos decenios en ser superada y cuya única limitación, aceptada por el autor, es no dedicar capítulo alguno al arte.

Y dos advertencias finales. En este estudio consideramos tan sólo el arte de tipo helenístico. La vieja conclusión de Noshy por la cual no se da mezcla en el Egipto ptolemaico entre el arte egipcio y el griego permanece hoy casi inalterada para el arte alejandrino del siglo III, y por lo tanto el problema de límites y distinciones es, como podremos ver, de escasa entidad. El arte egipcio, pese a que debió ser cultivado en Alejandría, será considerado tan sólo en cuanto a su aceptación o no por los monarcas y el ambiente de la ciudad, y no estudiado en su evolución propia, que, aunque escasa, prosigue su camino hacia un "realismo" muscular, iniciado siglos antes, en el periodo saítico.

Finalmente, reconocemos que, cualesquiera que sean las conclusiones a las que lleguemos, éstas serán provisionales. Tenemos más material de estudio que Schreiber o Amelung ¿qué duda cabe?, pero no nos hemos de engañar: la falta de excavaciones sistemáticas en Alejandría, la relativa escasez de los hallazgos, las dificultades de fechación, con los posibles errores que pueden acarrear, son factores que aún impedirán durante muchos años una visión definitiva sobre el arte alejandrino. Es posible que llegue un momento en que se pueda esbozar el arte de los siglos II y I a.C., y es probable que tantos puntos oscuros como aún nos quedan en el siglo III vayan siendo solucionados. Sólo aspiramos a dar la imagen más exacta posible, con los datos que hoy (en 1977) tenemos, del ambiente artístico de la capital lágida, en todos

sus sectores sociales, en el momento de mayor apogeo de la ciudad, y procuraremos no hacer afirmaciones que, basadas en datos aislados, puedan derrumbarse con un simple descubrimiento nuevo.

NOTAS A LA INTRODUCCION

Advertencia: Para las abreviaturas bibliográficas, véase nuestra Nota en el apartado BIBLIOGRAFIA.

- (1). Brookhaus Enzyklopädie. Weisbaden, 1966.
- (2). Petit Larousse. Paris, 1959; Diccionario de la Lengua Española (Real Academia de la Lengua), Madrid, 1970.
- (3). Brookhaus Enzyklopädie; Grolier Universal Encyclopedia, New York, 1966.
- (4). A.Reyes. La Filosofía Helenística. México, 1959.
- (5). A.Balil, en Las Actividades..., p.40, afirma que la utilización de "alejandrino" en el sentido de "helenístico" se da en la escuela de Collignon, y apunta otro sentido más de la palabra "alejandrino", en el lenguaje de los bizantinistas: para ellos es "alejandrino" en la cultura bizantina lo propio de la tradición clásica, por oposición a las aportaciones germánicas y orientales.
- (6). H.Leicht. Historia del Arte. ed.castellana, Barcelona, 1961, p.289.
- (7). Para la breve descripción histórica que sigue, nos basamos sobre todo en los datos que presenta A.Bernand, Alexandrie..., p.69-82.
- (8). Petit Larousse. Paris, 1959.
- (9). The Encyclopedia Americana. New York-Chicago, 1944.
- (10). Collier's Encyclopedia. Crowell-Collier Educ. Corp., 1968.
- (11). Véase P.Grimal. Le siècle d'Auguste. Paris, 1968, p.82-83, y la voz "Alessandrino latino" en la Grande Enciclopedia Vallardi, Milano, 1968.
- (12). Como simple botón de muestra, C.M.Bowra, Historia de la Literatura..., p.181, después de hablar de Calímaco y Apolonio de Rodas, denomina a Teócrito "el tercer poeta de Alejandría". Al parecer, la base del error está en que, en el campo de la Historia literaria, la palabra "alejandrino", en el siglo pasado y parte de éste, ha tomado muy a menudo el sentido de "helenístico" (A.Couat. La Poésie Alexandrine, 1882; A.Rostagni. Poeti Alessandrini, 1916; E.A.Barber, "Alexandrian Literature", en el libro colectivo J.B.Bury, ... The Hellenistic Age..., 1923), en virtud de un papel desmesurado concedido a la capital lágida, y mientras que en la Historia del Arte esa acepción, que ya hemos señalado, no es ya utilizada prácticamente por nadie, la costumbre se ha mantenido mucho más entre los filólogos, causando ese desajuste errores que, como éste que comentamos, han quedado consagrados por la tradición.
- (13). P.Jay. The Greek Anthology..., p.79; R.Cantarella. La Lettera-

tura Greca..., p.72. Aunque A.Lesky. Historia de la Literatura Griega..., p.750-751, no da como absolutamente seguro ningún esquema de la vida de Teócrito, se inclina también por éste, como el más probable; y lo mismo hace Ph.E.Legrand en su edición de Teócrito de la colección Les Belles Lettres, Paris, 1972.

(14). Según R.Cantarella. La Letteratura Greca..., p.73. Ph.E.Legrand, op.cit.p.XI, reduce incluso esta lista a los dos primeros.

(15). A.Lesky. Historia de la Literatura Griega..., p.750.

(16). En la palabra "pictórico" englobamos también aquí "escultórico", es decir, en relieve, por entender que ambos van mentalmente unidos.

(17). Traducción de A.González Laso, en su edición de Teócrito. Idilios. Madrid, 1973.

(18). Véase por ejemplo el artículo "Paesaggio" de la EAA, debido a R.Bianchi Bandinelli. Ch.M.Dawson. Romano-Campanian..., p.48, afirma incluso, con razón, que no ha llegado a nosotros ningún paisaje fechable antes del siglo I a.C.

(19). R.Pagenstecher. "Über das landschaftliche Relief bei den Griechen", en Sitzungsber. d. Heidelb. Akad. d. Wissensch., philos-hist. Klasse, I, 1919. Citado por S.Nicosia. Teócrito..., p.81-86.

(20). Th.Schreiber. Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani. Eine Studie über das hellenistische Reliefbild mit Untersuchungen über die bildende Kunst in Alexandrien. Wien, 1888. Citado por S.Nicosia, loc.cit.

(21). Nos referimos al "Relieve de Cartago" (Fig.3), modelo de la Tellus del Ara Pacis, considerado de origen alejandrino por G.Mésautis, en "Les Bas-reliefs Pittoresques et l'Art Alexandrin" (en Bronzes Antiques du Canton de Neuchâtel, 1928), donde también se estudia, en el mismo sentido, la Placa de Delos (Fig.4).

(22). Son, poco más o menos, los puntos que aduce A.Adriani en su artículo "Alessandrina, arte" de la EAA.

(23). Diod.Sic. Exc.Vat., III. Milliet, 539.

(24). A.Adriani. Divagazioni..., passim.

(25). A.Ippel. Guss und Treibarbeit...

(26). Atribuida por M.Rostowtzeff. Historia..., Lám.XLIV, al mundo ptolemaico y fechada por él hacia el 200 a.C.

(27). B.Segall. Tradition..., donde lo fecha bajo Ptolomeo IV.

(28). No es el menor el de su identificación. Según J.Mercadé (Au Musée de Délos..., p.443), este relieve, llamado "de la Fuente Minoe", aunque apareció fuera de lugar, corresponde, por su medida, a unas estelas de mármol que deben ser las descritas en los inventarios atenienses relativos al santuario de Agathé Tyché. Después, las placas se reemplazarían en otro lugar. En el posible emplazamiento original de la placa, debajo, se puede leer una inscripción dedicatoria, en la que el rogator es conocido: es un texto muy de principios del siglo II a.C.; por tanto la placa habría de ser del siglo III a.C.

(29). Hipótesis apuntada por Ch.M.Dawson. Romano-Campanian..., p.47.

(30). Opinión de G.E.Rizzo. La Pittura..., p.72, y G.Becatti. Arte e Gusto..., p.175.

(31). Según Ch.M.Dawson. Romano-Campanian..., p.51-52, los τονομαρχοι se dedicaban a dibujar mapas y a insertar en ellos vistas típicas.

- (32). Y lo mismo ocurre con los llamados "paisajes egipcios", que se ponen de moda en Roma desde la época augustea, con obras como las del Columbario de Villa Pamphili y la Casa de Livia (véase G.E.Rizzo. *La Pittura...*, p.78).
- (33). F.Matz, en su reseña a A.Adriani. *Divagazioni...* (véase nuestra Bibliografía), sin proponer otra datación concreta, pone de manifiesto lo poco concluyente de las pruebas de A.Adriani.
- (34). Todavía Ch.M.Dawson. *Romano-Campanian...*, p.46, apunta esta tesis como preferible a la de Alejandría.
- (35). A.Lindsell. "Was Theocritus a botanist?", en *Greece and Rome*, 6, 1937, p.78. Citado por A.Lesky. *Historia de la Literatura Griega...*, p.751, y A.Körte y P.Händel. *La poesía...*, p.167.
- (36). Cultrera. *Saggi sull'arte hellenistica e greco-romana, I, La corrente asiatica*. Roma, 1907. Citado por S.Nicosia. *Teócrito...*, p.81-86. Véase también Ch.Picard. *Observations...*
- (37). Citada por R.Bianchi Bandinelli. *Storicità...*, p.191.
- (38). Ch.M.Dawson. *Romano-Campanian...*, p.11.
- (39). Para una bibliografía más completa de la discusión sobre el paisajismo, véase A.Adriani. *Divagazioni...*, p.60-62, notas 33 a 44.
- (40). Véase aún S.Bocconi. *Collezioni Capitoline*, Roma, 1950, p.205.
- (41). Por ejemplo, *Anthol.Palatina* VI,4; VI,204; VI,205; VI,298; VI,309; VII,173; VII,295; VII,455; etc...
- (42). Por ejemplo, *mimiambos* I, II y VII.
- (43). M.Bieber. *The Sculpture...*, p.142-143.
- (44). Paris. *Bibliothèque Nationale*. N°1009 del *Catalogue des Bronzes Antiques de la Bibliothèque Nationale* (Paris, 1895) de E.Babelon y J.A.Blanchet.
- (45). Museo Arqueológico Nacional de Atenas, n°15177.
- (46). Roma. Museo Nazionale delle Terme. inv.1055.
- (47). R.A.Higgins. *Greek Terracottas...*, p.132.
- (48). En realidad, el mundo pastoril de Teócrito tuvo muy poca vigencia en Alejandría, aun en el plano literario. P.M.Fraser (*Ptolemaic Alexandria...*, p.614 y 623) es tajante: excepto algún epigrama, como uno de hacia 200 a.C. dedicado a una tal Aline, con alusión a temas bucólicos, Alejandría no ha dado ni una sola pieza pastoril.
- (49). Véase el artículo "Genere, pittura di" de la EAA, por R.Bianchi Bandinelli.
- (50). J.M.Croisille. *Les Natures Mortes...*, p.8-10. Para mayores detalles, matizaciones, opiniones distintas y bibliografía, pueden verse los artículos "Xenia" y "Natura morta" de la EAA, ambos de F.Eckstein.
- (51). Herondas, *mimiambo* IV.
- (52). *Iliada*, XVIII, 478-609.
- (53). Por ejemplo, que Teócrito, como las mujeres de Cos en el mimo de Herondas, no comprendiese el sentido ideológico de la pieza que tenía delante (por ejemplo, "el trabajo y el ocio", o "el campo y la ciudad", o "la caza") y, como Homero en su escudo de Aquiles, o Plinio al hablar de muchas obras de arte, se limitase a describir lo que veía, sin buscar su con-

tenido.

(54). Véase sobre este punto el artículo "Genere, pittura di", por R.Bianchi Bandinelli, en la EAA.

(55). Bastará recordar, en los vasos áticos, las escenas de palestra, gineceo, banquete, escuela, teatro, calle y mercado, que se pueden seguir incluso desde el periodo de figuras negras. En la cerámica itálica no son raros los ejemplos de escenas de gineceo o de teatro (véase A.D.Trendall. The Red Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Oxford, 1967).

(56). Incluso un autor tan ecuaníme como A.Bernand (Alexandrie...), después de hacer análisis arqueológicos estrictos, se deja llevar por la corriente tradicional y se entretiene en una evocación (p.323 y ss.) de Herondas y Teócrito, basándose en la definición de "alejandrinismo" de A.Croiset, que evidentemente se refiere al "helenismo" en general y no exclusivamente al de Alejandría.

(57). J.-A.Guillet, en su traducción Théocrite. Les Idylles, París, 1884, cita las de F.Gaon (París, 1754), Chabanon (1775, reimpresa en 1778), C.Gin (París, 1788, reimpresa en 1801), anónima (acaso de M.de Châteauneuf) (Amsterdam, 1794), Gail (París, año IV de la República) y Geoffroy (París, 1800, reimpresa en 1804 y 1809).

(58). R.Gaedecheus. "Der Becher des Ziegenhirten bei Theokrit". Programm zum 100. Jahrestag des Todes Winckelmann's. Jena, 1869. Aparte de algunos editores de Teócrito, también intentó la reconstrucción de la copa R.Rossi. "Ricostruzione di un $\kappa\alpha\upsilon\acute{\omicron}\varsigma\iota\omicron\nu$ ", en Rivista di Storia Antica, IV (1899), p.104-117. Según S.Nicosia. Teócrito..., p.24.

(59). H.Brunn. "Die Griechischen Bukoliken und die bildende Kunst", en Sitzungsber. d. Bayer. Akad. de. Wissensch. philos-hist. Klasse II, 1879, p.1-20. Reimpreso en Heinrich Brunn's Kleine Schriften, gesammelt von H.Bulle und Her.Brunn, III. Leipzig, 1906, p.217-228. Según S.Nicosia, Teócrito..., p.9.

(60). G.Dickins aún mezcla a Alejandría (en Hellenistic Sculpture...) en la creación de paisajes "of the Watteau type with satyrs and nymphs to correspond to the shepherds and shepherdesses of the court of Louis XIV".

(61). G.E.Rizzo (en La Pittura...) aún llamará a Alejandría "la città dei fiori, delle corone e degli Amori".

(62). Th.Schreiber. "Alexandrinische Skulptur in Athen", en AM, X, 1885, p.380.

(63). W.Amelung. "Dell'arte alessandrina, a proposito di due teste rinvenute a Roma", en Bolletino Comunale, 25, 1897, p.110-143. Según P.Perdrizet. Discussion...

(64). Datos tomados de A.Bernand. Alexandrie..., p.18.; el Museo se empieza a planear en 1892 y se inaugura el ala oeste en 1895.

(65). Bulletin de la Société Royale d'Archéologie d'Alexandrie (sociedad creada en 1893).

(66). Véanse, sobre todo, las obras de G.Botti, cuyos títulos pueden hallarse en A.Bernand, Alexandrie..., p.334 nota 8.

(67). Véase su obra citada más arriba.

(68). Amelung caracterizaba el arte alejandrino "por una predilección por las cualidades más delicadas del alma, por lo flexible, lo excitable y lo susceptible" y "por un temperamento más femenino que masculino", según A.Adriani (Testimonianze...), que, por cierto, se adhiere a esa opinión.

(69). W.Helbig. Untersuchungen über die campan. Wandmalerei.

- (70). Y también algún trabajo suelto, como el de Merriam, "Inscribed Sepulchral Vases from Alexandria", en *AJA*, I, 1885, p. 18 y ss.
- (71). E. Pfuhl. *Alexandrinische Grabreliefs...* (1901).
- (72). *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire*, en el que C.C. Edgar publica, en particular, *Greek Bronzes* (El Cairo, 1904), *Greek Sculpture* (El Cairo, 1903), *Greek Moulds* (El Cairo, 1903), *Graeco-Egyptian Glass* (El Cairo, 1905), *Graeco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits* (El Cairo, 1905) y *Greek Vases* (El Cairo, 1911).
- (73). C.M. Kaufmann. *Graeco-Egyptische Korooplastik*, Leipzig-El Cairo, 1915, y, del mismo autor, *Ägyptische Terrakotten der Griechisch-Römischen und Koptischen Epoche*. El Cairo, 1913, entre otros.
- (74). R. Pagenstecher. *Dated Sepulchral Vases...* (1909); del mismo, *Schwarzfigurige Vasen...* (1912).
- (75). Por ejemplo, moldes de toreutas, como los publicados, con mentalidad panalejandrino, por O. Rubensohn, en *Hellenistische Silbergerät...* (1911), y monedas, como las estudiadas por Svoronos en *Τὰ Νομίσματα τοῦ Κράτους τῶν Πτολεμαίων* (1904-1908).
- (76). Durará su dirección de 1904 a 1934, siendo sucedido por A. Adriani de 1934 a 1953. Bajo la dirección de ambos se llevarán a cabo las principales excavaciones e investigaciones de arte alejandrino. Su labor será continuada por A. Rowe, R. Guirguis y H. Riad (Según A. Bernand, *Alexandrie...*, p. 19).
- (77). E. Breccia. *La Nécropole de Sciatbi*. El Cairo, 1912.
- (78). Para los títulos de las distintas partes y tomos de esta obra, puede verse la EAA (Artículos "Alessandria" y "Alessandrina, arte", bibliografía), o A. Bernand. *Alexandrie...*, p. 334 nota 18.
- (79). R. Pagenstecher. *Nekropolis...* (1919).
- (80). E. Breccia. *Alexandria ad Aegyptum*. Bergamo, 1922.
- (81). G.E. Rizzo. *La Pittura...*, 1929.
- (82). G. Dickins. *Hellenistic Sculpture...* (1920), p. 19 y ss.
- (83). En *JEA*, XI, 1925, p. 179-190.
- (84). Tesis mantenida, por ejemplo, por G.M.A. Richter (*Three Critical Periods...*), autora que hace además un ataque a fondo al "alejandrino", demostrando su nula base arqueológica.
- (85). Volverá sobre el tema años después con sus *Lezioni sull'Arte Alessandrina*. Napoli, 1972.
- (86). Lo cual no obsta para que acepte ciertas tesis alejandrinas, como el estilo praxitelico o la preferencia por temas callejeros de la plástica "alejandrina".
- (87). Véase, sobre todo, p. 88 y ss. del citado libro.
- (88). Véanse en particular, en nuestra bibliografía, las obras de L. Byvank-Quarles van Ufford, J.D. Cooney, D.B. Harden, J.W. Hayes, A. Oliver, Jr., y E. Riefstahl.
- (89). En particular, las obras de R.A. Higgins, H. Hoffmann, D.E. Strong y B. Segall.
- (90). En particular, las obras de J. Boardman, J.H. Middleton y G.M.A. Richter.

42.

(91). En particular, las obras de R.A.Lunsingh Scheurleer, K.Parlasca y V.Tran Tam Tinh.

(92). En particular, la obra de K.Parlasca.

(93). Véase, sobre todo M.Rostowtzeff. Historia Social...

CAPITULO I

CONDICIONES GENERALES DEL ARTE DE ALEJANDRIA EN EL SIGLO III.

STATUS POLITICO DE ALEJANDRIA

A lo largo de todo el siglo III a.C., Alejandría, pese a la evolución interna que todo estado o ciudad experimenta en tal periodo de tiempo, mantuvo una serie de constantes políticas, sociales, económicas y culturales que le dieron un cierto carácter de cara a sus contemporáneos y que, de un modo u otro, presidieron su actividad artística.

Por eso, a modo de iniciación en el ambiente alejandrino, y con el fin de centrar su gusto estético dentro de las corrientes del siglo III a.C., es necesario sintetizar, de la mano principalmente de su máximo conocedor, P.M.Fraser (1), todos aquellos aspectos que, a nuestro modo de ver, pueden influir con mayor fuerza en la creación plástica de la ciudad.

El primer aspecto que caracteriza a Alejandría es la dualidad de sus funciones políticas.

Cuando Alejandro Magno la fundó, como es sabido, en el invierno de 332-331 a.C., encargando la labor urbanística al arquitecto Deinócrates de Rodas, la nueva ciudad nació como único puerto natural del delta del Nilo, destinada a substituir a Naucratis en su función comercial de puerta entre Egipto y el Mediterráneo.

Por sus características iniciales, Alejandría se asemejaba pues, pese a los siglos transcurridos, a las colonias

griegas del Mediterráneo en época arcaica: había recibido augurios divinos en favor de su creación (2), su función era costera y comercial, nacía en contacto con poblaciones indígenas (Pharos y Rhacotis, poblados de pescadores, quedaron incluidos en ella), y en el futuro rendiría culto de héroe a su fundador (3).

Como ciudad eminentemente griega, Alejandría siempre será considerada, incluso en época romana, como "colocada al lado de Egipto", no como perteneciente a él. Habrá autores que hablen de "Alejandría en Egipto" para distinguirla de otras fundaciones de Alejandro (4), pero su nombre oficial era *Ἀλεξάνδρεια ἡ πρὸς Αἰγύπτῳ*, en latín "Alexandrea ad Aegyptum", y el prefecto romano se titulaba "Praefectus Alexandreae et Aegypti".

Se regía, por lo menos legalmente, y en eso debían parecersele Naucratis y Ptolemaida, por un sistema democrático. Alejandro Magno lo prefería, y lo aceptó o impuso en las ciudades griegas conquistadas. Según un decreto honorífico dedicado a un cierto Apollonios, es casi seguro que Alejandría tenía su Asamblea de Ciudadanos, su Consejo y su Colegio de los Pritanos (5), y utilizaba en sus decretos fórmulas de puro tinte democrático, como "Decretado por el Consejo y el Pueblo". Asimismo, es posible, aunque menos seguro, que funcionase una Gerousia, como la que Ptolomeo I favoreció en Cirene, y conocemos los nombres de distintos magistrados que se ocupaban de los servicios de la ciudad: hypomnematographos, archidikastes, general de la noche, etc.

Respecto a la legislación, se sabe que, como las otras ciudades griegas de Egipto, se regía por un código diferente del egipcio, basado en el de Atenas y las Islas del Egeo y Asia Menor, y que tenía sus tribunales de justicia similares a los de otras ciudades libres.

Alejandría, por tanto, es una ciudad que hasta la época romana funciona oficialmente como entidad política autónoma, separada del mundo egipcio.

Sin embargo, frente a esa función de colonia griega, nuestra ciudad tiene otra, que desfigura por completo su teórica democracia e independencia: es su inclusión, y

a título de capital, en el reino de los lágidas.

No se sabe exactamente por qué Ptolomeo I trasladó de Memphis a Alejandría la capitalidad del reino, y ya lo discutiremos en otro lugar, pero el hecho es que esto marcó en todos los aspectos la vida de ambas ciudades e incluso la vocación del reino.

En lo que se refiere a Alejandría, ello supone una considerable merma de su capacidad política ciudadana. No sabemos si los magistrados de la ciudad eran elegidos libremente por el pueblo (como en Ptolemaida) o si el rey tenía capacidad para designarlos (como en Pérgamo o Cirene), y tampoco se sabe si la asamblea popular era presidida o no por un representante del monarca; pero al lado de la legislación ciudadana, que servía sólo para la ciudad, los alejandrinos se encontraban, en sus relaciones con los egipcios, con la preeminencia de la legislación real, que tenía sus propios tribunales; y, sobre todo, el rey podía emplear múltiples medios de presión.

De hecho, el monarca tenía indirectamente todos los poderes en su mano, desde el momento en que la guardación de la ciudad estaba mandada por un oficial suyo y que toda la economía del país le estaba sometida, a través de los múltiples monopolios reales (6), leyes restrictivas del comercio, etc.; y eso le permitía influir en las decisiones ciudadanas con bastante facilidad.

¿Hasta qué punto intervino el rey en las decisiones de la ciudad? Parece ser que, en el siglo III, la comunidad de intereses entre los Ptolomeos y los alejandrinos, en el momento en que todos luchaban por mantener el imperio y explotar los recursos del valle del Nilo, se tradujo en una armonía total: el monarca daba rienda suelta a los ciudadanos para que llevasen a cabo su organización constitucional, y los mantenía como una minoría privilegiada (como a los griegos en general) para el acceso a los puestos de responsabilidad; y por su parte los alejandrinos aceptaban rápidamente la política religiosa de los monarcas, no provocaban roces políticos, y daban al rey el ambiente griego en el que él deseaba vivir tanto como ellos.

Sin embargo, esta armonía se lograba, sobre todo, por acomodación de las tradiciones griegas al prestigio de la monarquía, al brillo de su corte y a la substitución de los intereses políticos por los económicos. El acceso a los títulos honoríficos cortesanos (los "amigos del rey"), estructurados cada vez más según una complicada jerarquía, debía de atraer la atención mucho más que las magistraturas ciudadanas y, en consecuencia, pese al mantenimiento de los sistemas políticos de la democracia, la ambición personal, unida a la económica, dependían de las estructuras sociales y culturales de una monarquía.

LA VIDA SOCIOECONOMICA

Una de las pruebas del desajuste entre las estructuras ciudadanas legales y las monárquicas efectivas se da al examinar la estructura social de la ciudad.

Seguindo siempre la exposición de P.M.Fraser (7), podemos dividir la población de Alejandría en el siglo III en los siguientes sectores: A/ Griegos, a su vez subdivisibles, desde el punto de vista político, en ciudadanos de Alejandría, ciudadanos parciales, griegos sin status civil particular, y ciudadanos de otras poleis griegas (rodios, cirenaicos, etc.); B/ No griegos, divisibles a su vez en Egipcios y extranjeros (hebreos, galos, etc.), y C/ Esclavos (8).

El sector de los "ciudadanos de Alejandría" era el que acumulaba los derechos políticos de la polis. Se componía esencialmente de los primeros colonos que tuvo la ciudad en la época de su fundación, y de sus descendientes, y se estructuraba, más aún que en la Atenas del siglo V a.C., según una clasificación territorial, no gentilicia, al carecer de tradiciones familiares reconocidas, dada la diversidad de orígenes de los colonos.

Sin embargo, a la hora de estudiar los nombres de los difuntos que aparecen en las estelas, o de oficiales, administradores o miembros de la intelligentsia de la ciudad,

se advierte de forma clara una gran mayoría de gentes no alejandrinas, de "ciudadanos de otras poleis griegas". En ello influiría sin duda la escasez de los "ciudadanos de Alejandría", sobre todo cuando el crecimiento de la ciudad aportase verdaderas oleadas de emigrantes, pero también, y sobre todo, la costumbre de los Ptolomeos de "importar cerebros" y colocarlos al frente de su reino.

Ciertamente, muchos de los inmigrantes no lograrían puestos en la administración, pero hay que entender que las clases más elevadas estaban compuestas en general por gentes con escasa vinculación a la ciudad, y formadas en otros puntos del mundo griego. Si a esto se añade que los propios "ciudadanos de Alejandría" son a su vez inmigrantes (bajo Ptolomeo I) o descendientes de inmigrantes, habremos de concluir que es muy discutible hablar de un ambiente puramente "alejandrino", basado en gentes afincadas en la ciudad desde varias generaciones atrás, hasta, por lo menos, el último tercio del siglo III a.C., momento en el que además se frena la inmigración y se aísla el Imperio Lágida.

Durante los cien primeros años de vida de la ciudad, resultaría por tanto de sumo interés conocer los distintos lugares de origen de su población, que explicarían la aportación de tradiciones artísticas diversas. Pero esto parece, hoy por hoy, muy difícil a causa de la escasez de datos escritos.

Se piensa que, por razones de cercanía, habría, desde el principio, muchos emigrantes de Cirene y de Naucratis. Datos arqueológicos inducen a pensar que, entre los primeros fundadores de la ciudad, debió de haber muchos beocios, procedentes de Tebas (que acababa de ser destruida en 335 a.C.); asimismo, por simples razones históricas, no hay duda de que algunas tropas macedonias de Alejandro o Ptolomeo I estarían entre los primeros pobladores, y sabemos que en la región cercana de El Fayum se solían repartir lotes a los soldados, muchos de ellos de ese mismo país.

Posteriormente a la fundación, los inmigrantes procedían ya de todas las regiones del mundo griego, aunque predominando lógicamente los del Imperio Lágida o de regiones de su radio de acción. Sabemos así que había en Alejandría ate-

nienses, samios, rodios, gentes de Pyrgos, Cnido, Cyzico, Cos, etc.; que tuvo cierta importancia la colonia de carios, y que, según una referencia de Cleomenes III, en 222/1 a.C. la guarnición de Alejandría contaba con tres mil peloponesios y mil cretenses.

Desde luego, no hemos de pensar que, pasada la generación de los inmigrantes, sus descendientes mantuviesen incontaminadas las tradiciones de sus padres, y más bien es de esperar una progresiva fusión, la creación de una *koiné* para la que fue tan importante la labor de los gimnasios (9); sin embargo, algunas de las tradiciones más fuertes tendrían posibilidad de dejar rastros característicos en la amalgama helénica.

A estos problemas de orden geográfico, hay que añadir los de origen puramente social: a causa de su status, no todos los griegos participaban del mismo nivel de cultura. Del mismo modo que en las poleis griegas sólo el ciudadano tenía acceso a la educación estatal, hemos de pensar que en la misma Alejandría gran parte de los no ciudadanos, inmigrados en busca de trabajo y carentes de fortuna (10), se hallaban a un nivel cultural y social semejante al de la población egipcia sometida (11). Según podemos rastrear por algún texto, ya a mediados del siglo III a.C. (12) Alejandría podía resultar un desengaño para muchos recién llegados, y no serían escasos los que se encontrasen sin ocupación en la gran urbe, sin acceso a la cultura, mezclados con los indígenas, mestizándose con ellos (13) y creando así la base de esa turbulenta "plebe alejandrina" que presidirá las revueltas contra los monarcas en los siglos II y I a.C.

Esta plebe, muy pobre, y cuya magnitud desconocemos, aunque no falta quien afirme que en Alejandría había más egipcios que griegos, resulta de escaso interés para el arte del siglo III a.C., pues no se encuentran en ella los artistas (excepto acaso algún artesano) ni los posibles compradores. En cambio, al significar una gran fuerza de unificación de razas, será, como la mezcla de culturas de El Fayum, una de las bases del arte "grecoegipcio" que, desde fines del siglo III a.C. y hasta bien entrada la época imperial romana, constituirá una de las grandes corrientes del "alejandrino".

mo" que conocieron los romanos.

Al lado de los egipcios, y quizá a un nivel no muy diferente, se hallaban los extranjeros no griegos. Debieron de ser numerosos los judíos, que ocupaban todo un barrio cerca del palacio real y no tuvieron, al menos durante el siglo III, ningún problema de antisemitismo; pero su escasa vocación artística les aleja de nuestro punto de vista. Los galos, en cambio, si no fueron artistas, sí constituyeron alguna vez modelos para esculturas o terracotas; pese al trágico fin que tuvo para ellos su sublevación contra Ptolomeo II, a cuyo servicio habían venido como mercenarios, siguieron formando parte del ejército lágida. Y, finalmente, existía, según los papiros, un cierto número de "persas", acaso descendientes de los administradores aqueménidas del país; su presencia es útil, aunque no necesaria, para comprender la perduración de motivos iraníes en las artes menores ptolemaicas.

Todas estas gentes, tanto griegas como indígenas y extranjeras, vivían de la brillante actividad económica de Alejandría, convertida en la ciudad más poblada del Mediterráneo, un verdadero foco industrial y un puerto de primer orden.

Los negocios, por lo menos los principales, debían hallarse en pocas manos y, en último término, casi todos en las del rey, que manejaba, como hemos dicho, la actividad económica de Alejandría por medio de leyes aduaneras, monopolios y un banco estatal potentísimo que prestaba dinero tanto a entidades internas como a potencias extranjeras.

Pero al amparo del poder real, e incluso en algún caso independientemente de él, toda una serie de arrendatarios, administradores, funcionarios, jefes de empresa, movían la producción y el tráfico de la gran capital (14).

De entre las industrias, que ocupaban un amplio sector de la población alejandrina, las que más nos interesan son, claro está, las que se dedican al arte y a la artesanía. Entre éstas, aparte de la elaboración del perfume y de la preparación del papiro, las principales eran el trabajo del metal y la vidriería.

El trabajo del bronce, el oro y la plata se realizaba en las dos grandes ciudades de Egipto, Alejandría y Memfis, y en ambos lugares con estilo griego, aunque las obras

heleno-memfitas denotan un cierto gusto egiptizante. En cuanto al vidrio, uno de los productos más típicamente egipcios de toda la Antigüedad, y producido en gran escala (según Estrabón) en Alejandría (15), debía hallarse en buena parte bajo el control técnico de egipcios, y constituía aún una artesanía relativamente cara, como lo prueba el que apenas se la mencione en los papiros del siglo III a.C. (16).

Además, había en la ciudad talleres textiles, dedicados tanto al lino egipcio como a la lana, que quisieron introducir los griegos importando ovejas (17); talleres dedicados al marfil (18), y diversas manufacturas de cerámica, de importancia muy discutida (19), entre las que sobresalieron por su originalidad las de fayenza con vidriado color verde manzana o azul, de tradición egipcia.

Toda esta serie de productos elaborados, y sobre todo los que por su técnica resultaban más ricos, atractivos y exóticos, se destinaban, en buena parte, a la exportación. De ahí el que, para las gentes del resto del Mediterráneo, Alejandría significase un mundo de orientalismo y de riquezas sin límite.

En cambio, las clases superiores de Alejandría, con el monarca al frente, se empeñaban en mantener en el interior de la ciudad un ambiente griego, para lo que se volvían a las ciudades, con más tradición, de Grecia propia y del Egeo. Resulta por ello muy instructivo conocer los principales puntos del Mediterráneo con los que comerciaba Alejandría, porque será de ellos, a la vez que de los puntos de origen de los inmigrantes, de donde vengan preferentemente obras, artistas e influencias para dar lugar al arte helenístico de la capital lágida.

Hacia el Occidente, dejando aparte Cirene, en estrecho contacto con nuestra ciudad (pero sin originalidad artística), las opiniones no son concordes. Mientras Rostowtzeff (20) se apoya en las relaciones diplomáticas y amistosas que Ptolomeo II mantenía con Roma, Siracusa y Cartago, para dar gran valor a la expansión occidental del reino lágida, Fraser la limita a contactos estrechos con Cartago, pero a relaciones escasas en Italia y Sicilia, hasta que, en el siglo II a.C., son la pérdida de su imperio y el crecimiento de Roma, Alejandría hus-

que estos mercados para contrarrestar la decadencia de los orientales. Será entonces, a fines del siglo II, y no antes, cuando la influencia alejandrina alcance, por ejemplo, a Pompeya.

Pero en el siglo III a.C., aparte de sus propios territorios en Egipto, Fenicia, Judea, Panfilia, Chipre, etc., los verdaderos mercados de Alejandría son las islas del Egeo y la costa occidental de Asia Menor. Muchas de estas regiones pertenecieron a menudo, aunque no continuamente, al Imperio Ptolemaico, lo cual explica en gran parte sus relaciones con la que, oficialmente, era su capital; pero otras, y entre ellas la principal, Rodas, fueron independientes.

Durante todo el siglo III a.C., y hasta ser substituida en el siguiente por Delos, Rodas constituyó la potencia económica y mercantil más importante del Egeo (21). Como una premonición de Venecia, y verdadera sucesora de Atenas, supo mantener su democracia y su flota durante más de un siglo. Tan importante competidora no podía ser para los Ptolomeos una constante aliada, y así, durante el reinado de Ptolomeo II, se llegó a algún enfrentamiento (22). Pero posteriormente, y sobre todo con la decadencia del imperio y la flota ptolemaica, Rodas se convirtió en un verdadero complemento para la economía alejandrina. Como otras ciudades del Egeo (a las que solía servir de intermediario), exportaba a Alejandría productos alimenticios griegos muy bien acogidos por la población helénica de Egipto; y fueron tan estrechos estos contactos que, de las ánforas halladas en la capital lágida, más del 80% proceden de Rodas.

Otros lugares que comerciaban con Alejandría, enviándole sobre todo vino, eran Cnido, Cos, Quíos y Lesbos. Pero merece una mención especial la isla de Delos, pues fue más o menos controlada por los primeros Ptolomeos (sobre todo por Filadelfo), quienes dejaron en su templo de Apolo multitud de donaciones.

Finalmente, no puede dejarse de mencionar el intenso tráfico comercial con las regiones semihelenizadas del Mar Negro, sobre todo para la importación de cereales, que se realizaría en gran parte a través de Rodas.

En cambio, la empobrecida Grecia propia, que tantos

mercenarios y pobladores daba a Alejandría, y algunas de cuyas ciudades mantenían relaciones de amistad y alianza con los Ptolomeos, no parece haber tenido, desde el segundo cuarto del siglo III a.C., ningún puesto de relieve en el comercio egipcio.

Por lo tanto, hemos de concluir que los puntos griegos con los que Alejandría se mantenía en más estrecho contacto, y que más pudieron relacionarse con ella también a nivel de comercio artístico, fueron el sector jónico-cario de Asia Menor, centrado en Rodas, y que podía ofrecer un arte en general influido por el ático del siglo IV a.C., aparte de otras tendencias, como la que representa el espíritu cario de Bryaxis; y, secundariamente, Delos, el Mar Negro y, acaso, la Magna Grecia. Atenas sólo pudo influir directamente en los primeros decenios de la vida de Alejandría, y lo mismo podemos decir de Beocia.

EL AMBIENTE CULTURAL Y RELIGIOSO

Cuando hablábamos de las clases sociales de Alejandría, veíamos cómo buena parte de los inmigrantes, pobres y carentes de formación, se mezclaban con las clases indígenas, dando pie a una cultura greco-egipcia, fruto de su desarraigo y de su imposibilidad de acceder a la cultura oficial.

Aunque, evidentemente, no hay datos escritos sobre ello, la actividad propagandística del rey, a la que se hará referencia más tarde, denota que buena parte del pueblo de Alejandría se encontraba, y el monarca lo sabía, en este estado, carente de todo tipo de vinculaciones tradicionales, de costumbres culturales heredadas o aprendidas, y constituía por tanto, en su conjunto, una masa mucho más fácil de deslumbrar que la de cualquier ciudad de la Grecia clásica.

Como en los emigrantes de hoy, el bagaje cultural más importante, acaso el único en la mayoría de los recién llegados, eran sus cultos locales, con sus ritos folklóricos, y, perdido en un ambiente cosmopolita, este bagaje estaba

destinado, o bien a su rápida desaparición, o bien a languidecer en reuniones de gentes de la misma procedencia, que apenas llegarían a transmitir sus tradiciones a sus hijos.

La clase baja de Alejandría se encontraba por lo tanto abierta a todo tipo de influencias, y miraba las riquezas del rey y los funcionarios, así como los misterios de la religión egipcia, como algo sugestivo que la llenaba de asombro.

En cambio, la actitud de las clases medias y altas, que con el rey componían la clientela de los objetos de arte y artesanía, era muy distinta. Estas clases, formadas de alejandrinos o de inmigrados, habían recibido, en sus ciudades natales, una instrucción que, bien reducida a la escuela, bien prolongada en esos puntos de reunión que eran los gimnasios, las mantenían en la helenidad aunque estuviesen a miles de kilómetros de Atenas.

En Alejandría, sabemos que había escuelas (Calímaco enseñó en una, en el suburbio de Eleusis), y parece muy probable que, en el siglo III a.C., hubiese por lo menos un gimnasio (23). Si a ello añadimos el barniz de cultura que se diese a los mercenarios a través de su instrucción militar, no hay duda de que la cultura oficial de Alejandría, la griega, era mantenida por sectores potentes y amplios.

¿Cómo era la cultura que se enseñaba a los alejandrinos? En primer lugar, no podía ser localista: ni Alejandría tenía tradición literaria o filosófica, ni, en sus primeros tiempos, tenía maestros formados allí. Como las clases directivas del Estado, los profesores procederían de los puntos más dispares del mundo griego, y su actuación se tenía que regir por ese criterio de fusión que es la koíné, búsqueda de un denominador común de todos los griegos a través de su cultura establecida.

Se nos han conservado bastantes papiros con textos escolares de la época ptolemaica (24). Pero uno de ellos, del reinado de Ptolomeo IV, puede resumirlos a todos, dándonos idea de lo que podía aprender un niño a fines del siglo III a.C.. Se trata de un fragmento de libro de texto en el que aparecen, aparte de ejercicios de lectura para principiantes (sílabas, palabras) y de cálculo, unos cuantos pá-

rrafos, que debían de ser considerados los más necesarios o los más accesibles para el niño helénico: unos fragmentos de Eurípides (de Las Fenicias y el Ino), un fragmento de la Odissea, un epigrama contemporáneo (o casi) sobre una fuente, otro, también contemporáneo, que acaso conmemore el monumento dedicado a Homero por Ptolomeo IV (la influencia del poder monárquico aparece hasta en la educación), y tres fragmentos de Comedia Nueva (25).

A este tipo de cultura literaria básica se añadirían en los cursos superiores la lectura de libros, la especialización científica en alguna materia, cursos de filosofía (aunque éstos fueron sin duda escasos en la capital lágida, que nunca brilló en ese campo), y todo lo que, de la docencia de Aristóteles, pudo llegar a través de Demetrio de Falerón a la corte de Ptolomeo I. A un nivel máximo de conocimientos llegarían, claro está, las clases más acomodadas y los investigadores del Museo.

Sin embargo, a todos los niveles (excepto quizá los de investigación científica), parece que la cultura de los alejandrinos tuvo una misma concepción: se trata de una helenización tradicionalista y de escuela, no exenta de cierto carácter libresco, por cuanto ni la sociedad, ni el ambiente, ni la economía que retratan Homero y los clásicos atenienses en los libros de texto tienen mucho que ver con los de Alejandría, pero de la que por lo menos son utilizables los análisis psicológicos, el orgullo nacional y algunas costumbres mentales, como la alegoría o el racionalismo.

El otro gran polo cultural sobre el que gira el mundo griego (como el egipcio) y que impregna incluso toda la literatura clásica, es la religión. Esta tiene un gran poder, porque engloba tanto a los más pobres como a la aristocracia, y su influjo en el arte le da para nosotros especial valor. Lo esencial de la religiosidad griega de Alejandría es su apertura a la evolución. Los rituales no parecen cambiar mucho (sacrificios, libaciones, etc.), e incluso se tiene una vaga idea de lo que es griego en religión frente a lo que no lo es, pero el desarraigo de las clases bajas al encontrarse lejos de sus antiguas imágenes, y el escepticismo

mo creciente de las clases más cultivadas, que cumplen formulariamente los cultos, permiten, e incluso exigen un cambio sustancial de fundas localismos y acepte las nuevas realidades. Y ese cambio, los Ptolomeos sabrán inclinarlo a su favor, sin herir susceptibilidades.

Se mantendrán desde luego las divinidades tradicionales (26), traídas por los emigrantes, pero pronto se hace sentir no sólo el efecto de la koiné, que tiende a suprimir los cultos demasiado locales, como Atenea y Hera, sino también la crisis de identidad de los griegos, que hace descuidar los cultos de Apolo y Artemis, por ejemplo. Sólo conservan su poder, e incluso lo aumentan, los dioses más acordes con la nueva situación: los Dioscuros, patronos de los gimnasios y la marina; Démeter, diosa misteriosa, y sobre todo Afrodita (27), Dionysos, Zeus y Heracles, símbolos de las fuerzas inmediatas y primarias, concebidos de forma tanto más tosca cuanto más inculto es el pueblo que los adora.

Será en estas divinidades más populares en las que se apoyen los monarcas para realizar su política religiosa. Desde Filadelfo, los miembros de la dinastía acostumbrarán a deificarse, haciéndose pasar por descendientes o reencarnaciones de esos dioses, y atrayendo a ellos, por ese sistema, no sólo su propio culto, sino el de los Olímpicos, y, en particular, el de sus modelos más apreciados, Dionysos y Afrodita. De este modo, el culto principal del siglo III a.C., como el centro de la economía y de la política, lo constituyen los monarcas, enlazando así con la vieja tradición faraónica y mesopotámica que Alejandro había querido, demasiado pronto, instaurar entre los griegos.

Al lado del culto dinástico, con sus "Dioses Soteres", "Dioses Adelfos", etc., funciona también otro nuevo culto, el de Serapis y su compañera Isis. Serapis, como veremos más adelante, fue "creado" para la religión griega por Ptolomeo I, que lo tomó de la egipcia con el fin de intentar un sincretismo desde el primer momento. Pero el intento falló, y durante toda la época helenística el culto al dios, al parecer, fue sobre todo una muestra de lealtad al rey por parte de los griegos, y un culto levemente egiptizante, uni-

do al de Isis, que atraería en el Egeo a los fieles ávidos de exotismo y de misterio.

En Alejandría, los dioses puramente egipcios no parecen haber recibido culto público, por lo menos en lo que nos muestran los hallazgos arqueológicos. Acaso haya que esperar nuevas excavaciones, o pensar que los egipcios iban a los templos de los dioses más o menos helenizados, como Isis, Horus-Harpócrates o el propio Serapis, sin dejar testimonios epigráficos de tal hecho.

ARTISTAS Y CONSUMIDORES

Una vez tratados los condicionamientos de la vida alejandrina en general, podemos ya centrarnos en el arte propiamente dicho, y en el ambiente social de las personas con él relacionadas.

Respecto a los autores, es poco lo que sabemos. Por detalles biográficos procedentes de Plinio y otras fuentes antiguas, los pintores llevaban una vida muy semejante a la de sus colegas renacentistas: el maestro, con algunos discípulos y ayudantes, tenía su taller en la ciudad, y lo mismo pintaba por encargo que para exponer y vender obras ya pintadas por iniciativa suya. Apeles, por ejemplo, exponía en la calle, delante de su taller, para que los paseantes pudiesen ver, juzgar (28) y, llegado el caso, comprar sus pinturas. Entre los bronceístas y escultores, cuyo material era más caro y lento de trabajar, era mucho más normal, y podemos verlo a través de la obra de Lisipo (29), el encargo por parte del comprador. Estos artistas, los únicos a los que podemos dar tal nombre en el sentido tradicional de la palabra, viajaban frecuentemente y, por lo menos de los que conocemos (aunque ninguno de ellos corresponde plenamente al siglo III a.C.), ninguno trabajó exclusivamente para una persona, por ejemplo un rey. El cargo de pintor o retratista de corte no parece haber existido como tal en el mundo griego, y si es verdad (lo cual resulta dudoso) que Alejandro sólo permitió a

Apeles, Lisipo y Pyrgoteles reproducir su imagen (30), lo cierto es que estos autores retrataban al macedonio como un encargo más de los que recibían de múltiples ciudades o particulares.

En cuanto a los que podríamos llamar "artesanos", podemos rastrear, en el Egipto ptolemaico, varios tipos de estructuras de taller. Por un lado, debía existir, para trabajos como los del metal o las gemas, el artesano aislado, o con muy pocos ayudantes, que reproducía, como en Mit Rahine, modelos (Fig. 12, 13, 51 y 52) que exponía al público para encargos o que espontáneamente él copiaba para la venta posterior (31). Seguiría existiendo, para la cerámica pintada, por ejemplo las hidrias de Hadra, la asociación de dos artesanos (ceramista y pintor) que ya se daba en la Atenas clásica. En el caso de las estelas pintadas, tal asociación estable podía darse o no, pues sabemos de pintores que sólo circunstancialmente pintaron estelas (32), mientras que otros pudieron especializarse en ese cometido, trabajando de forma continuada con los tallistas. Pero probablemente lo más típico de la industrialización helenística, y sobre todo ptolemaica, eran los complejos de muchos artesanos, bajo la dirección de un delegado del rey o de alguna entidad potente (en el interior de Egipto, los templos solían cumplir esa función), que se dedicaban, principalmente, a la producción de textiles (33). Acaso pudieran incluirse en este grupo, aunque a niveles de concentración menores, los talleres de vidriería y otros afines (loza, etc.), que exigen la colaboración de diseñadores, ceramistas, vidrieros, modeladores, etc., para la realización de obras de alta calidad técnica, muy apreciadas en todo el Mediterráneo.

Aparte de todos estos trabajadores manuales, hay que mencionar a los arquitectos. Estos, en los casos de mayor relieve, aparecían íntimamente ligados a la corte y al monarca, y acaso menos independientes que los pintores y escultores. Y no hemos de olvidar que, con el crecimiento, a la par que del poder monárquico, de los simbolismos reales, las paradas militares, las procesiones, los urbanismos monumentales, etc., se iría perfilando, entre los urba-

nistas, los decoradores teatrales o los encargados de la pompa regia, un personal que se ocupase del efecto de conjunto de las manifestaciones públicas, y entre cuyas manos reposaría, en gran parte, la responsabilidad, tan propia del período helenístico, de fundir las artes para la creación de un ambiente.

Socialmente, el sector de los artistas y artesanos debía repartirse en muchos estratos. Muy alta había de ser la situación de pintores y escultores universalmente reconocidos, como Apeles, Lisipo o Nikias, si son ciertas algunas noticias posteriores, como la de que Ptolomeo I ofreció sesenta talentos a éste último por un cuadro, sin conseguir que se lo vendiese (34); lo mismo ocurriría con los arquitectos de renombre y los encargados de la propaganda regia, pero después ya encontraríamos mucho más abajo el sector de los artesanos. De entre éstos, habría sectores más favorecidos, como los de fabricantes de tapices (35), pero, en cambio, encontramos un papiro donde un pintor se compromete a decorar unas habitaciones en un estilo parecido al I pompeyano por un precio de 53 dracmas, pero las reduce a treinta, casi la mitad, si se le suministra la pintura (36). Los fabricantes de terracotas, de hidrias de Hadra, de estelas o de joyas se escalarían según la calidad de su trabajo, pero sin salir nunca de una discreta burguesía media o baja.

Los clientes, por término general, serían, como ocurre con frecuencia, de una clase económicamente superior a la de los artistas y artesanos a los que se dirigían. Este hecho, y la necesidad de vender que tiene el artista (aún muy ajeno a la exaltación romántica del creador que nosotros vivimos), hacen que por lo general el gusto del cliente tuviese un peso decisivo en la realización de la obra. Sin duda en los casos de artistas geniales y reconocidos esto no ocurriese con la misma frecuencia, y un Apeles podía permitirse el lujo de enemistarse con Ptolomeo I (37), pero la inmensa mayoría de la producción artística y artesanal se realizaba en un plano de sumisión del creador al ambiente de su clientela.

Es por ello tanto o más útil que conocer el status de los artistas, intentar saber el de los clientes. Desgraciadamente, no tenemos para ello más datos que los de la pura

lógica y la observación de las piezas. Con esta base, estimamos, y procuraremos demostrarlo a lo largo de los siguientes capítulos, que se pueden dar por ciertas las siguientes afirmaciones:

El principal consumidor de objetos artísticos es, como cabe esperar, el rey. Su situación de máximo potentado del país, de suprema autoridad política y de divinidad dispensadora de bienes, hace que en su persona se junten criterios, funciones e intenciones estéticas de muy diversa índole, que cabe analizar con cierto detenimiento.

En primer lugar, el rey es una persona como las demás, con un gusto personal y capacidad económica para satisfacerlo. En este aspecto, es normal que tenga su propia colección de obras, en general de pintura, como empezaba a generalizarse entre la gente rica y cultivada, y que cuide de tener estancias privadas y palacios según su propio gusto.

Menos personal, en el caso de los Ptolomeos, es el arte oficial. El realizado de cara a los griegos de fuera de Egipto, en su función representativa hacia el exterior, toma sobre todo al principio una actitud marcadamente filohelénica: uno de los mayores empeños culturales de la dinastía lágida es convertir a Alejandría en un emporio de la cultura griega, y en parte el Museo y su Biblioteca servirán a este objetivo; en virtud de sus intereses imperialistas en el Egeo, los monarcas se empeñan en mostrarse como los grandes defensores del helenismo, sembrando de estelas y monumentos griegos todos los rincones de Asia Menor y Grecia.

De cara a sus súbditos egipcios, en cambio, tienen que mantener la tesis opuesta: la dinastía lágida es sucesora de los faraones, y debe rivalizar con ellos en la creación y reconstrucción de templos. Los distintos reyes se harán retratar a la egipcia en relieves y estelas, y se presentarán como adoradores de todos los dioses del Valle del Nilo.

Ya en la misma Alejandría, la situación de los monarcas es más compleja, pues deben acudir a los gustos de las diversas clases sociales, de mentalidades diferentes, para agradar a todos. En general, los talleres de los que salen las obras oficiales para calles, templos, palacios, etc., adoptan un estilo que se puede denominar "de koiné griega", muy

homogéneo durante un largo periodo, aunque se pueden advertir variaciones que reflejan la actitud del rey frente a su pueblo. Sin embargo, y siempre dentro de esas líneas generales, se pueden observar niveles:

De cara a las clases más altas, cortesanos, etc., el rey se puede permitir un arte más libre, menos homogéneo y más ligado a su gusto propio y al de la aristocracia.

En cambio, cuando se trate de atraerse al pueblo de Alejandría, inculto y mestizo, el papel principal lo jugará el culto a la riqueza y al brillo; las manifestaciones públicas del poder real serán ostentaciones de masas humanas, de obras gigantescas, de cantidades de oro, de animales exóticos, todo ello destinado a satisfacer el gusto por lo colosal y la sumisión del humilde ante quien, cargado de riquezas, significa su ideal de vida. Si a esto se unen simbolismos sencillos y sugestivos, una propaganda tan vulgar podía lograr la admiración más rendida.

En realidad, fue este camino el que pronto prestigió el poder de los Ptolomeos, no sólo en Alejandría, sino también en todo el mundo griego, y los monarcas sabrán rodear su imagen de campeones del helenismo con un halo de exóticas riquezas que, a la larga, será el que prevalezca en la mente de los extranjeros.

También el arte religioso dependía en muy gran medida de las funciones del monarca: como verdadero sucesor, económicamente hablando, del gobierno de la polis, como hermano o descendiente de los dioses, como dios él mismo, el rey cuidaba de un culto que, en último término, apoyaba la seguridad de su trono. El arte que se realizaba para los templos de Alejandría iba destinado a todo el pueblo: al que aplaudía las manifestaciones de la pompa lujosa, y a la gente de la corte, más culta y tendente a conservar claras las tradiciones helénicas. Así pues, el arte religioso de Alejandría, pagado en general por los monarcas o sus funcionarios, es el prototipo del arte "de koiné" helénica, con cierta mezcla de riqueza exagerada.

Pero no era el rey el único comprador de obras de arte y artesanía. Inmediatamente detrás de él, encontramos

todo un sector de funcionarios, cortesanos y hombres de negocios que utilizan parte de sus riquezas en comprar adornos para sus casas y para la ciudad. En su vida pública (donaciones a templos, signos externos de sumisión al monarca, etc.) emplearían sin duda el mismo gusto del arte oficial, acaso incluso los mismos talleres, haciendo imposible distinguir, por ejemplo, si un retrato de un rey era un objeto de culto puesto por el monarca en un templo, o un signo de lealtad de un funcionario en un palacio privado. Pero, aparte de eso, los ricos compradores tenían dinero suficiente para mantener sus propias colecciones y adquirir adornos a su gusto.

Precisamente en esta esfera privada de la clase alta, o media-alta, formada, como sabemos, por griegos venidos de diversas ciudades del Egeo, y por hijos de griegos educados cuidadosamente, es donde podemos hallar la evolución de un arte "burgués", que por el momento sigue las más diversas tendencias geográficas e históricas, según el gusto de cada consumidor. Se nota, dentro de un helenismo fundamental, un gusto por lo exótico en detalles decorativos (vidrios, etc.) y una atracción por todo lo que se realiza, o se ha realizado, en las más diversas regiones del mundo griego.

Será en este sector, en el que puede incluirse el rey como coleccionista privado, donde más fácilmente se acepten, a veces por puro esnobismo, las innovaciones de tipo formal, donde se pueda desarrollar, dentro de un perfecto estilo helénico, el gusto por lo nuevo, y donde las últimas tendencias importadas de Grecia puedan ser más fácilmente asimiladas, al no necesitar el proceso de acomodación masificadora de la plástica oficial.

Por debajo de este sector, al que denominaremos "burguesía", aun a sabiendas de lo inexacto de los esquemas modernos para designar los grupos sociales de la Antigüedad, se encontraría el que llamaremos "pueblo". No se trata de la clase más pobre de Alejandría, sino de una clase media-baja, que tiene suficiente dinero para pagarse una estela pintada y que, de cuando en cuando, se compraría una terracota para adornar su casa. Su arte, "vulgar" o "popular", se

vincula en muchos casos a las tradiciones artesanales de la Grecia del siglo IV, tiene contactos con la actividad plástica oficial y de las clases altas, mostrando gran admiración hacia ella, y sobre todo tiende a la esquematización rápida y sin gran sensibilidad de sus modelos.

La base de la pirámide social, cualquiera que fuese su magnitud, se hallaba por debajo de los recursos suficientes para adquirir arte o artesanía. En ese caso se hallarían la inmensa mayoría de los egipcios, bastantes inmigrantes desafortunados, y los esclavos en su totalidad. Una clase cuya única consumición de tipo artístico consistía en dejarse entusiasmar por las riquezas de los templos y de las manifestaciones religiosas y oficiales.

Pero no hay que olvidar que, aparte de la clientela de Alejandría, el arte que allí se realizaba era destinado, en buena parte, a la exportación. Así pues, tanto en Egipto como en el Mediterráneo, había una amplia clientela cuyos gustos debían satisfacerse.

En Egipto se encontraban, en primer lugar, los funcionarios, griegos en su práctica totalidad, que cuidaban de mantener en torno suyo focos más o menos helenizantes, con sus correspondientes obras de arte, vinculadas al arte oficial y al burgués de Alejandría.

Pero también se hallaban allí los mayores consumidores indígenas de arte: los templos. Para ellos trabajarían principalmente talleres locales, llevados por egipcios y a los que incluso el rey encargaría sus obras de propaganda faraónica, pero no es imposible que también se importasen piezas de Alejandría. En tal caso es de suponer la presencia de fabricantes, de vidrios o joyas principalmente, que trabajasen en estilo egipcio y exportasen casi toda su obra hacia el interior.

Fuera de Egipto, ya sabemos que la clientela del reino ptolemaico se repartía por todo el Mediterráneo. Sin duda lo que mejor se vendía en estos mercados era lo que, por su material o técnica, resultase más difícil de reproducir fuera de Alejandría. Así, objetos de vidrio, de pasta vítrea, de loza, serían sin duda los más apreciados, y aquellos cuyo origen hoy nos parece más claro (mucho más dis-

cutible es, en efecto, el de una joya o un bronce). El hecho de que estos objetos fuesen lógicamente elaborados por talleres en los que los indígenas jugaban un papel importante, hacía que en muchos casos tuviesen un aspecto exótico para un griego ajeno a Egipto. Y eso constituía un atractivo más para el comprador.

Tal es, estimamos, en sustancia, el cuadro de los destinatarios entre los que se reparte el arte alejandrino del siglo IIIa.C.. Acaso convendría matizar la postura de talleres como los de Memfis o El Fayum, vinculados a Alejandría aunque con mayor dosis de mestizaje, pero éste y otros detalles irán apareciendo en el curso de páginas posteriores. Basta por ahora centrar el ambiente general en el que se desarrolla la actividad plástica de la capital lágida, para evitar groseros errores, como el de pensar en un arte único, con simples diferencias de calidad, o en un arte esencialmente dedicado a unos eruditos.

UN ARTE EN EVOLUCION

El esquema del ambiente alejandrino planteado hasta aquí es, creemos, aplicable en general a todo el siglo III. Sin embargo, a nadie se le oculta que una ciudad que surge de la nada y se convierte en escasos decenios en la más poblada del Mediterráneo y capital de un magno imperio, para pasar finalmente a reducir su sobreanfa a un país con una cultura extraña y opuesta a la suya, todo ello en poco más de un siglo y cuarto, por fuerza hubo de sentir en su interior una serie de corrientes, evoluciones, tensiones y crisis que marcarían profundamente su ser.

Por ello parece imprescindible basar un estudio del arte alejandrino en un esquema cronológico. Si la fría descripción de constantes culturales que hemos esbozado puede servirnos como aproximación, la importancia alternativa de fuerzas contrapuestas, las evoluciones y reacciones que se esbozan, la oscilación e incertidumbres de cier-

tos sectores, incluso la marcha general desde un punto de partida hacia la solución de conflictos, sólo se pueden tratar de seguir a través de un estudio diacrónico, o una sucesión de estudios sincrónicos.

No es posible afirmar, desde luego, que con nuestros conocimientos actuales se pueden dar soluciones a todos los problemas históricos que se plantean. Hay muchos casos en que la oscilación de una cronología, la dudosa adscripción de una obra o, simplemente, la escasez de piezas de cierto tipo impiden cualquier conclusión en un campo dado, pero, en líneas generales, se pueden seguir algunos hilos del entramado cultural de Alejandría, a veces con sus relaciones, valorar su originalidad, las causas de su vigencia o su fracaso, los intereses que defendían, y, en fin, pese a todas las lagunas e incógnitas, ver lo que el ambiente de la capital lágida en el cambiante siglo III a.C. pudo aportar, en un momento u otro, al arte helenístico de la civilización griega, cantera a la que hay que referir todas las realizaciones concretas.

Nuestra Historia del arte de Alejandría comienza en un momento en que los estilos ático, siciónico y jónico-carico, representados por Praxíteles, Lisipo, y Scopas y Bryaxis en la escultura, y por Nikias, Melanthios y Apeles en la pintura, dan sus últimos frutos. Pocos años después, se abre el oscuro paréntesis del "deinde cessavit ars" pliniano (38), y acaba nuestro periodo antes de que se cierre, antes incluso de que la segunda escuela pergaménica de escultura dé su máximo fruto en el Altar de Pérgamo. Es un periodo de tendencias confusas, donde la súbita extensión del horizonte griego se traduce en una desorientación artística, en una búsqueda de la propia identidad nacional, y por lo tanto en un cierto conservadurismo que se acentúa en los puntos más alejados de Grecia, entre los que se encuentra Alejandría(39).

No es por ello extraño que, en las artes mayores, sea difícil fechar las obras, y por lo tanto hallar una evolución coherente. Sin embargo, la llegada a Alejandría de influencias de las zonas griegas más céntricas y progresivas, aunque a menudo menos opulentas, va dando una pauta

que se mezcla con la evolución social y política de la ciudad para ir mostrándonos cómo, con un sutil juego de elementos y estilos, se puede llegar a reconstruir la marcha, carente de obras maestras, de un mundo en ebullición en el que, más que por su calidad, el arte nos interesa por su significado, sea éste religioso, político, social o económico.

El problema principal se encuentra, en la práctica, en la determinación de los periodos en que es posible dividir el primer siglo y cuarto de la vida de Alejandría.

En primer lugar, ni siquiera las fechas que encuadran el conjunto pueden considerarse fijas: durante los primeros años de su fundación, en el periodo de la construcción de la ciudad, nada sabemos de la actividad artística de los colonos, o no sabemos distinguirla de la que se asigna al reinado de Ptolomeo I, por lo que hemos de mezclarla con ésta. En cuanto al final, es difícil hallar una fecha única, que marque un hito. Acaso se puede pensar en la del 217 a.C., año de la batalla de Raphia, en la que por primera vez los indígenas se sintieron vinculados como soldados a una victoria del Imperio Ptolemaico, convirtiéndose de su propia fuerza (40); pero más importantes parecen las primeras rebeliones egipcias (41), durante los últimos años del reinado de Ptolomeo IV. Dado lo inútil de las discusiones de tipo cronológico cuando se relacionan con la evolución cultural, hemos tomado como fecha simbólica el 203 a.C., que marca la muerte de Ptolomeo IV (42), y con ella el abandono de un reino en crisis a un monarca niño que perderá en pocos años los restos del imperio, quedando reducido a Egipto y Cirene.

Fijado así, cronológicamente, el "siglo III" que estudiamos, queda dividirlo en etapas.

En base a razones de política exterior, se podría hablar de un periodo de preparación (casi todo el reinado de Ptolomeo I), del imperio de Ptolomeo II, iniciado por su padre y perdido a finales de su reinado, y del imperio de Ptolomeo III, que se prolonga, con algunas pérdidas, durante el reinado de su sucesor hasta fines del siglo.

Desde el punto de vista de la política interior, a un breve periodo bajo Alejandro Magno (y acaso algún tiempo bajo Ptolomeo I) de capitalidad en Memfis (43), sucedería otro, que duraría hasta el final, de gobierno de Alejandría, con lo que esto supone de dominio griego absoluto, dominio que sólo se empieza a deteriorar bajo Ptolomeo IV.

Desde el punto de vista cultural, que coincide con el de la brillantez literaria, a un primer periodo de inmigración griega, tanto de literatos como de otro tipo de gentes, que ocupa los reinados de Ptolomeo I y Ptolomeo II, sigue otro de "alejandrinización", en el que decae el papel de los inmigrados, y que se traduce por la recesión literaria y científica del Museo, bajo los Ptolomeos III y IV.

Incluso centrándonos en el aspecto artístico, varios momentos parecen importantes: en primer lugar, la citada substitución de Memfis por Alejandría, que trae aparejada la voluntad de helenización de los indígenas, o más bien su apartamiento como posible motor de la cultura. Después, las fechas en que comienza y acaba el reinado de Ptolomeo II, pilar y promotor de un helenismo a ultranza; y finalmente, la subida al trono de Ptolomeo IV, que significa la aceptación del ascenso de lo indígena. En cambio, hay algunos periodos que se nos muestran confusos y que, por lo menos para nuestros conocimientos actuales, denotan más unos procesos que unas características definidas. Nos referimos en particular al reinado de Ptolomeo III, en el que comienza a descomponerse la civilización helénica pura que había querido instaurar Filadelfo.

En consecuencia, hemos creído más útil, a la hora de dividir en periodos el siglo III en Alejandría, olvidar desde luego el esquema artístico tradicional, que separa el "helenismo temprano" del "alto helenismo" hacia el 240 a.C., por cuanto tal corte no se deja ver en el arte de Alejandría, y considerar tres periodos, de muy desigual duración, pero regidos cada cual por un proceso bien característico.

En el primero, que se extiende durante el reinado de Ptolomeo I, se asiste al cambio paulatino en la postura de los griegos, y en particular de su rey, que pasan de un intento de adaptación al nuevo país, con acercamiento a los indígenas, a

una tendencia nacionalista helénica, que aún convive con las diferencias regionales de los inmigrantes. Es el periodo de formación de la capital, de sus estructuras sociales y económicas, y por tanto no se pueden tomar como aplicables a él todas las características que hemos expuesto en los apartados anteriores, pues representa precisamente la evolución de un estado tradicional griego a la monarquía de tipo helenístico que hemos retratado.

El segundo periodo, el más largo, engloba los reinados de Ptolomeo II y Ptolomeo III. Parte de la unificación de las tendencias regionales helénicas en una "koiné", apoyada por la promoción del Museo y la acción de las escuelas, logrando su máximo esplendor en torno al año 270 a.C., para pasar después, bajo Ptolomeo III, al deterioro cultural progresivo, debido al decaimiento de la corriente inmigratoria, al aislamiento, a la presión egipcia y al predominio de los alejandrinos de nacimiento y de formación. En este periodo se concentra propiamente lo más característico del siglo, la monarquía absoluta, la defensa del helenismo, la expansión imperialista, la concentración económica en las manos del rey divinizado, y a la vez el desarrollo de los gérmenes que ese régimen lleva implícitos, y que no tardarán en trastocarlo.

El tercer y último periodo, el del reinado de Ptolomeo IV, es precisamente el de la apertura a nuevos campos. Parte de la decadencia interna del sistema encarnado por el periodo anterior, para acabar con la claudicación del poder real ante las fuerzas desatadas contra él: los egipcios, la burguesía y la plebe alejandrina, que se convertirán en los siglos posteriores en los protagonistas de la cultura ptolemaica.

Como se ve, hemos preferido, a la hora de estructurar el estudio, basarnos en los diferentes reinados. El hecho no se debe a simple comodidad. La importante función que los monarcas desempeñan como principales clientes de los objetos artísticos y como directores de la cultura alejandrina, permite, en buena medida, al gusto del rey expresarse y, a través de su prestigio, extenderse más que el de otros sectores sociales.

Además, es el arte regio el que, mejor estudiado por las fuentes literarias, permite unos puntos de referencia cronológicos más exactos. A su lado, el arte de la burguesía, más escaso, unas veces servilmente unido a él, y otras vinculado a las corrientes más en boga en el Egeo, o no añade nada al del monarca, o se confunde con posibles importaciones, y se vincula con la vida externa de la ciudad.

El verdadero problema lo constituye el arte popular, y en general la artesanía, sea quien sea su comprador; pues aun denotando mejor las evoluciones sociales en profundidad, está tan vinculada a las tradiciones formales y técnicas que sus cambios son siempre lentos y paulatinos, siendo imposible hacer cortes claros en periodos. No es de extrañar la amplitud de cronologías que se pueden dar a las vasijas, o incluso a las joyas y las gemas, cuyos modelos se transmiten de padres a hijos sin variaciones sensibles. Sin embargo, este hecho, si distorsiona el esquema artístico de los reinos, no puede ser eludido.

Hay por tanto que contar, al dividir en periodos el arte, con que hay sectores de éste que no se amoldan a ellos, que los siguen de lejos, y según su propia y lenta evolución, con reglas propias que hay que respetar. Por ello, al analizar el arte alejandrino por periodos, tendremos en cuenta que ningún esquema puede encorsetar la fluidez de las evoluciones reales.

OBSTACULOS ARQUEOLOGICOS

Hemos mencionado a menudo en las páginas anteriores, como causa de incertidumbres y de dudas (que hacen aún imposible una historia definitiva y total del arte helenístico en Alejandría) los problemas cronológicos. Estos se deben en parte a que, en su inmensa mayoría, las piezas nos han llegado carentes de todo contexto, procedentes del mercado de antigüedades, de hallazgos fortuitos en trabajos de cimentación, o de simples excavaciones furtivas.

Pero no es éste el único problema que se presenta al estudioso del arte alejandrino; hay otros de suma importancia, y que exigen cautela a la hora de juicios de conjunto. Y el principal de ellos es el gran vacío de la arquitectura. El hecho de que no se haya excavado Alejandría nos deja con los solos datos literarios, y algunas reproducciones de época romana (en monedas, lucernas, etc.), de edificios cuya realización sin duda obedecía a intenciones concretas y a simbolismos que sería deseable conocer. Del Museo, del palacio de los Ptolomeos, del gimnasio y de otros tantos monumentos no nos podemos siquiera imaginar la fachada. Tan sólo una idea de "grandiosidad", repetida por los escritores clásicos y fácilmente supponible en una fundación en la que colaboraron Alejandro Magno y Deinócrates de Rodas, nos puede dar, junto con un plano aún sujeto a controversias, la idea global de lo que fue la ciudad. Por lo demás, sólo el Faro ha podido ser reconstruido con ciertos visos de verosimilitud.

En realidad, no debe achacarse todo a la falta de excavaciones, ya que, cuando éstas se han realizado, como en el caso del Serapeo, apenas han hallado otra cosa que cimientos. Es un hecho incontrovertible que Alejandría ha sido, de las ciudades de la Antigüedad, una de las que más destrozos y saqueos han sufrido a lo largo de la Historia (44), y que, desde el punto de vista arquitectónico, poco podremos saber de ella aparte de lo que ya conocemos hoy, y que es, como en Etruria, la arquitectura funeraria.

Y lo más grave es que no sólo ignoramos la arquitectura ptolemaica de la capital, sino también, casi por completo, la de estilo griego de todo Egipto. Durante muchos años fue costumbre entre los egiptólogos despreciar como "tardíos" los niveles helenístico y romano de sus excavaciones, y eso ha destruido gran cantidad de testimonios de viviendas privadas y de vestigios arqueológicos de todo tipo; apenas si podemos contar con algunos casos en que excavadores más cuidadosos han dejado noticias de restos de casas y de templos.

Fuera de Egipto, sí se tiene conocimiento más seguro de edificios, en general templos, edificadas por los

Ptolomeos como ofrendas a los dioses y, más claramente, como muestra de su propio poder. Habremos de aludir algunas veces a ellos, pero su desastrosa conservación en la casi totalidad de los casos, el hecho de que pudieran ser realizados por artistas de las mismas regiones en que fueron construidos, y sobre todo el evidente interés de los reyes por mostrarse en ellos puramente helénicos, según la tendencia que hemos apuntado antes, hacen que nos sean de escasa utilidad para imaginar, a través de ellos, el aspecto de los templos de Alejandría.

A esa pérdida casi total de la arquitectura, hay que sumar otras de no menor importancia. Una de ellas es, claro está, la de los tejidos, que constituían una de las mayores industrias artísticas ptolemaicas, y que apenas podemos conocer a través de escasísimas descripciones literarias y de representaciones pictóricas, también muy raras.

Pero sobre todo, la pérdida casi masiva de los bronce es de enorme trascendencia. Una ciudad que tuvo fama de trabajar los objetos metálicos en cantidades ingentes, hasta el punto de que para algunos "panalejandrinos" todas las obras de toréutica helenísticas proceden de Alejandría, no nos ha dejado apenas muestras de su actividad (45). Y el problema es tanto más grave cuanto que la gran escultura en Alejandría, donde la importación de mármol resultaba costosa, debió hacerse principalmente en bronce. Alejandría, en este aspecto, se encuentra en el mismo estado que Rodas, también carente de mármol, y que también debió realizar sus esculturas, por lo menos hasta el siglo II a.C., en bronce (46); esculturas que también se han perdido. Y eso obliga al investigador a entrar en conjeturas y suposiciones o a caer en la trampa de no ver más que los mármoles, con lo que siempre las zonas más ricas en este material (Atica, Cícladas, Caria) parecen las artísticamente más fértiles.

Y hemos de acabar este capítulo de pérdidas irremparables, que dificultan nuestra visión de Alejandría y nos obligan a dar siempre un cierto grado de incertidumbre a nuestras afirmaciones, con la de los objetos de madera y escaño, materiales que, más baratos que el bronce y el mármol,

servían también para la escultura. Las estatuas con armazón de madera no debían de ser escasas, y fue la escayola un material ampliamente utilizado; sin duda la superabundancia de cabezas de estatua halladas sin cuerpos viene ligada a la desaparición de las partes realizadas en materia frágil.

NOTAS AL CAPITULO I

- (1). P.M.Fraser. Ptolemaic Alexandria... Normalmente, cuando no citemos en nota la procedencia de nuestra información, ésta será dicho libro.
- (2). Según Plutarco (Alejandro, XXVI, 8-10) y otros, unas aves se alimentaron de la harina con que se trazaban los límites de la ciudad, lo cual fue interpretado como buen augurio de opulencia. Véase también, por ejemplo, Quinto Curcio, Vida de Alejandro, IV, 6.
- (3). E.Bevan. Histoire des Lagides..., p.66.
- (4). Véanse ejemplos en A.Bernand, Alexandrie..., p.49-50.
- (5). Véase también P.Jouguet. El imperialismo..., p.338.
- (6). Véase M.Rostowtzeff, Historia..., p.301-317.
- (7). P.M.Fraser. Ptolemaic Alexandria..., capítulo "The population, its organisation and composition", p.38-92.
- (8). Estos últimos, escasos en el conjunto de Egipto, dado el sistema socioeconómico tradicional en el país, debieron ser relativamente más numerosos en Alejandría, por influencia griega. Como dice M.Olmeda (las Fuerzas..., p.294), "muchos de ellos son esclavos del lujo y del placer y los que ejercen una profesión llevan generalmente una vida independiente, aunque obligados a rendir cuentas a sus dueños". Sobre los esclavos en el Egipto helenístico, véase sobre todo W.L.Westermann, The Slave Systems of Greek and Roman Antiquity. Philadelphia, 1955.
- (9). J.Delorme, Gymnasion..., p.465, considera el gimnasio como centro de defensa cultural helénica contra los indígenas, lográndose ésta a expensas de las características locales de las distintas regiones griegas. Acerca de la formación de la koiné en Egipto, en el plano lingüístico, es básico el estudio de S.-T.Teodorsson, The Phonology..., que llega a la conclusión de que la koiné ptolemaica se forma sobre la base del dialecto ático literario, utilizado en la administración, el ejército y las escuelas. Como veremos en el caso del arte y la artesanía, la influencia ática en Egipto se basa, no en los inmigrantes de tal región, que fueron muy escasos, sino en la influencia que ejerció Atenas en todos los aspectos culturales del mundo griego en el siglo IV a.C.. La artesanía ática inundaba el mar Egeo y, en el plano lingüístico, el dialecto ateniense de las escuelas (no la lengua viva que de hecho seguía evolucionando en Atenas) es el que se impone en las relaciones entre los distintos griegos, apoyado además por el filotatismo cultural de los monarcas macedónicos, entre los que se encuentran los Lágidas.
- (10). M.Rostowtzeff. Historia..., p.329.
- (11). Nos referimos, claro, a la población egipcia normal. Aún se discute la situación de los príncipes, generales y sacerdotes egipcios bajo

los Ptolomeos; pero la inmensa mayoría de los indígenas estaba muy postergada, como lo demuestra el hecho de que intentasen helenizarse o adoptar nombres griegos (W.Peremans, *Ethnies...*, p.213).

(12). Plutarco. *Arato*, XV.

(13). El matrimonio mixto estaba prohibido, probablemente, a los "ciudadanos". Véase P.Jouguet. *El Imperialismo...*, p.408, e Idris Bell, *Egypt...*, p.42.

(14). Acerca de la actividad económica y artesanal de Alejandría, se puede consultar la síntesis de A.Bernand, *Alexandrie...*, p.258-278.

(15). También hablan en favor de la industria vidriera de Alejandría las descripciones de Callixeno de Rodas (*Ateneo, Deipnos.*, V, 199) y un fragmento del comediógrafo Sópatros de Pafos (hacia 300 a.C.) (*Ateneo, Deipnos.*, XI, 465c.).

(16). A.Bernand. *Alexandrie...*, p.267, interpreta en cambio esta ausencia de papiros sobre el vidrio como una prueba de que casi toda la producción era exportada.

(17). M.Rostowtzeff. *Historia...*, p.369.

(18). C.Albiccati y L.Becherucci. Artículo "Avorio" de la EAA.

(19). Mientras que hay unos tipos de cerámica, como las Hidrias de Hadra, de producción ciertamente alejandrina (véase, por ejemplo, B.F.Cook, *Inscribed Hadra Vases...*, p.7), otros, como ciertas cerámicas "de las Pendientes Occidentales" y "de Gnathia", pudieron ser o no importados.

(20). M.Rostowtzeff. *Historia...*, p.382 y ss.

(21). M.Rostowtzeff. *Historia...*, p.168-169.

(22). Como la batalla naval de Efeso (258 a.C.), perdida por los egipcios.

(23). J.Delorme, *Gymnasion...*, p.243 y ss.

(24). Véase S.-T.Teodorsson, *The Phonology...*, p.14-17.

(25). Este papiro es estudiado por O.Guéraud y P.Jouguet en *Un Livre d'écolier...*

(26). Tomamos los datos de nuevo, para el aspecto religioso, de P.M.Fraser, *Ptolemaic Alexandria...*, p.189-301.

(27). J.L.Tondriau, en *Princesses...*, hace una relación de las divinidades a las que se asocian las reinas lápidas. No faltan nunca Afrodita ni Isis.

(28). Plin.XXXV, 84 (Milliet, 419); Dio Chrys. *Or.*, LXXVIII (*De Invidia*, t.II, p.421 R.; p.213 A.) (Milliet, 421).

(28). Véanse por ejemplo F.P.Johnson, *Lysippos*. Durham, 1927; o Ch.Picard, *Manuel...*, p.423-753, o M.Bieber, *The Sculpture...*, p.30-57.

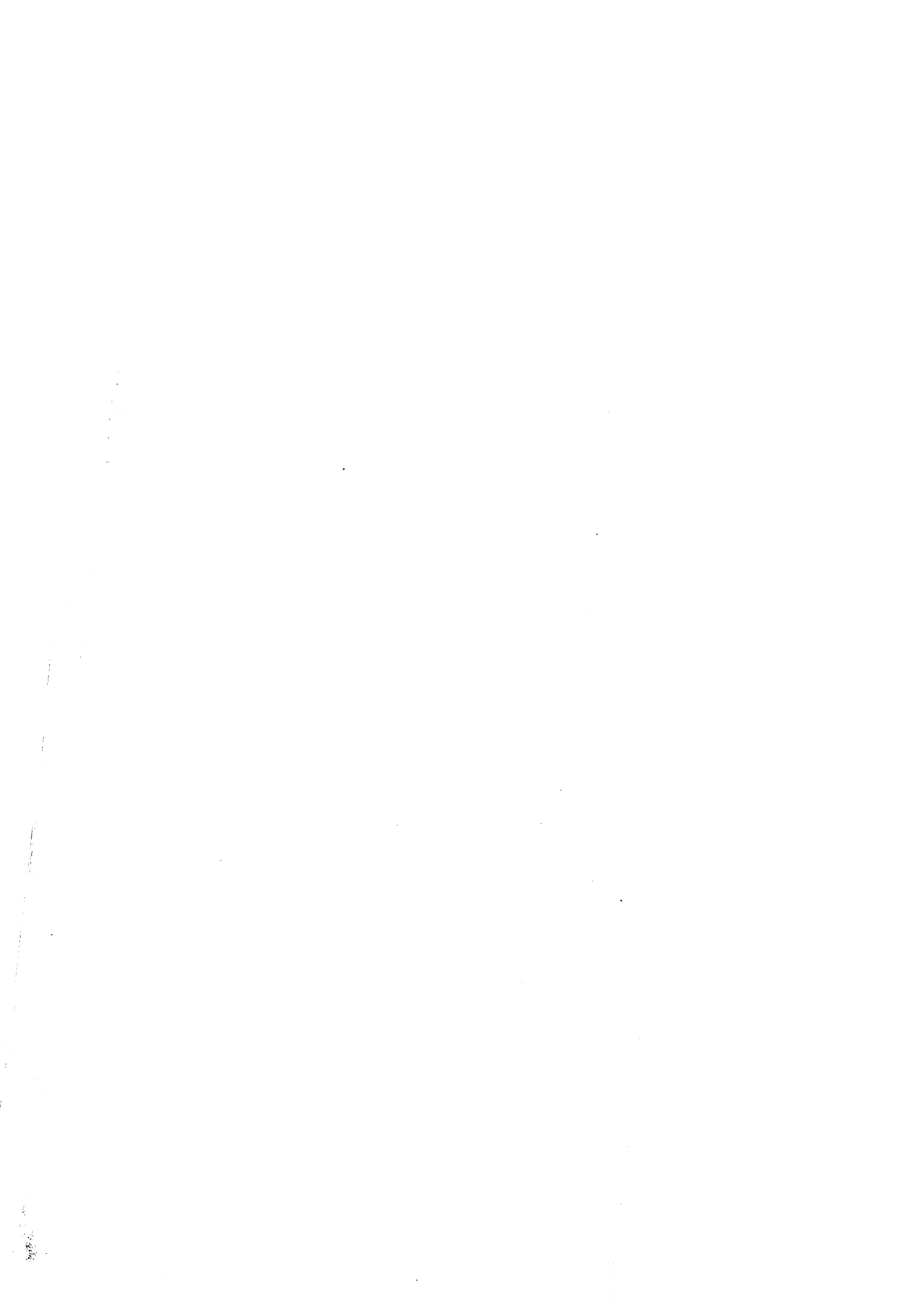
(30). Plin.VII, 125 (Milliet, 407), entre otros.

(31). Ejemplos de estos talleres, a la vez sin duda tiendas, se conocen en Alejandría por los papiros. A.Bernand, en *Alexandrie...*, p.264, cita por ejemplo, con esta base, un taller de orfebres en el barrio "beta" y dos talleres de muebles en el "delta".

(32). Nikias, Por ejemplo, según se deduce de Paus.VII, 22, 6 (Milliet, 370).

(33). S.Calderini. *Ricerche...*, p.34 y ss.

- (34). Plut. Non posse suav. vivi sec. Epicurum, 11,2 (Milliet, 364).
- (35). S. Calderini, Ricerche..., p. 81 y ss.
- (36). Selected Papyri, I. Coll. Loeb. London-Cambridge (Massachusetts), 1963. p. 396-397, n° 171.
- (37). Plin. XXXV, 89 (Milliet, 413).
- (38). Conocida es esta frase con la cual Plinio (XXXIV, 52) indica que hacia el 290 a.C. se acaba el arte (o por lo menos la escultura en bronce), para no resucitar hasta el 156-153 a.C.: "Deinde cessavit ars ac rursus Olympiade CLVI revixit".
- (39). R. Pagenstecher, Dated Sepulchral Vases..., p. 389, considera regiones tradicionalistas a principios del Helenismo a Beocia (región atrásada en plena Grecia), Apulia y Egipto.
- (40). Véase W. Peremans, Notes..., que cita sobre este aspecto a Polibio, V, 107, 1-3. Aunque hubo egipcios desde el primer momento en el ejército lágida, no formaron un contingente amplio hasta dicha batalla (S.-T. Teodorsson, The Phonology..., p. 13).
- (41). Sobre este punto, al que volveremos a su debido tiempo, véase E. Bevan, Histoire des Lagides..., p. 269 y ss.
- (42). Según E. Bevan, Histoire des Lagides..., p. 282, donde se apunta otra fecha posible, 204 a.C.. Para la discusión de la fecha, puede verse también H. Kyrieleis, Bildnisse..., p. 42, nota 154.
- (43). Alejandro Magno aceptó como capital de Egipto, a la hora de nombrar sátrapas, a Memfis. Y sin duda su sátrapa Cleomenes no pudo efectuar el traslado a Alejandría, por hallarse ésta en proceso de construcción. Cuando Ptolomeo trajo en cuerpo de Alejandro, lo instaló en Memfis, lo que abogaría por la tesis de que, aún entonces, ésta era la capital (PW.XV-1665).
- (44). E. Breccia. Etiam periere ruinae?..., passim.
- (45). Véase A. Bernand. Alexandrie..., p. 269-271; M. Rostowtzeff, Historia..., p. 365-368; P. M. Fraser. Ptolemaic Alexandria..., p. 136-137.
- (46). Véase el artículo "Rodia, arte ellenistica" en la FAA, debido a L. Laurenzi.



C A P I T U L O I I

P T O L O M E O I L A G I D A .

BALANCE DE UN REINADO

A fines del 323 a.C., Ptolomeo, hijo de Lagos, hacía su entrada en Egipto en calidad de sátrapa de Filipo Arrideo, el hermano imbecil del difunto Alejandro. En nombre del soberano nominal asumía el papel de regente Pérdicas, bajo el cual se repartían el imperio Eumenes, Antígono, Lisímaco, el propio Ptolomeo, y otros generales y cortesanos.

El Egipto que hallaba el sátrapa a su vuelta de las campañas de Mesopotamia, Afganistán y el Indo era en esencia el mismo que había dejado: un reino sumiso, que veía en los macedonios la restauración de la independencia frente al persa, que aceptaba la legitimidad de los sucesores de Alejandro, hijo, según se contaba, de Amón o de Nectanebo, y en el que Alejandría continuaba su construcción, aún muy poco poblada.

Ya se habían producido, sin duda, algunas fricciones entre razas, sobre todo desde que Cleomenes de Naucratis se había hecho con el poder, desplazando a los funcionarios indígenas y a los generales macedonios que Alejandro dejara al mando del país. Este personaje, acostumbrado, por su lugar de nacimiento, a tratar con los indígenas, y por tanto ajeno a los temores religiosos que un griego normal sentía ante el misterioso Egipto, había tomado la actitud despótica del gobierno persa, despreciando a los dioses indígenas y enriqueciendo el fisco con exacciones impopulares. Ciertamente también había cuidado de la aceleración de las obras de Alejandría, trasladando allí a muchos pobladores egipcios de la cercana Canopo, pero su escasa aceptación por el pue-

blo, unida al hecho de que, probablemente, era el hombre de Pérdicas en Egipto, le convirtieron en un blanco inmediato para el nuevo sátrapa, que tardó poco en hacerlo juzgar y ejecutar (1).

Ptolomeo era, como lo demuestran sus acciones, un típico ejemplar de la nobleza campesina y ganadera de Macedonia. Su cuna no fue muy brillante, al parecer, aunque lo suficiente para ser educado con los pajes y compañeros de Alejandro, y mantuvo toda su vida un profundo buen sentido, una capacidad de cálculo político asombrosa (su primer signo es precisamente haber escogido Egipto en el reparto del imperio), un espíritu campechano que le atrajo siempre la simpatía y admiración de sus subordinados (2), una devoción enorme hacia su antiguo jefe y compañero Alejandro, y una atracción irresistible hacia el mundo de la cultura y el saber, al que probablemente no había tenido profundo acceso de joven, en su semibárbara Macedonia.

La vuelta a Egipto era para él, como para sus seguidores, la entrada en ese mundo extraño, conocido por relatos antiguos, como los de Homero y Heródoto, que la cultura griega oficial, tan despectiva comúnmente hacia lo extranjero, siempre había respetado por su vetustez y religiosidad. Recordaba las jornadas en el oasis de Amón, las ceremonias impresionantes, la divinización de Alejandro; y a la vez, como fino economista y estratega, calculaba la fertilidad del valle, la muchedumbre de pobladores y el aislamiento del país; pese a todos los pactos de Babilonia, sin duda sentía ya como imposible la unidad del imperio una vez muerto su creador, y tomaba para sí el único territorio de fácil defensa (3).

Al llegar a Egipto, probablemente asentó su residencia, de forma provisional, en Memphis. Allí trajo como magnífica reliquia el cuerpo de Alejandro (4) y de allí tomó la idea de su futura creación religiosa, el dios Serapis. Desconocedor de la región, sin duda veía como posibles los ideales de fusión de razas que tanto impulsaron a Alejandro (5) y que, en la misma Grecia, tenían tantos defensores en el siglo IV a.C., cuando ya filósofos y literatos empezaban a dudar de la superioridad de lo griego, alentada por la opinión general.

Al comenzar su política exterior, Ptolomeo se identificaba con las que habían sido tradicionales tendencias ex-

pansionistas de los faraones: era necesaria la madera del Líbano (a falta de buena madera en Egipto), y del mismo modo era fácil, hacia occidente, lograr la anexión de Cirenaica. Hasta el 311 a.C., fecha que marca, con la muerte del niño Alejandro IV (hijo póstumo de Alejandro y sucesor de Filipo Arrideo), el final de la dinastía del conquistador, Ptolomeo se dedicará a combatir en ambos frentes, sin aventurarse en campañas lejanas como las que destrozaban a sus antiguos colegas.

Pero pronto se empiezan a derrumbar las intenciones de fusión de razas del sátrapa. Para combatir con los ejércitos griegos y macedonios, perfectamente adiestrados, de Antígono el Tuerto y su hijo Demetrio Poliorcetes, los indígenas resultaban inútiles (6), y hay que acudir a mercenarios. Además, al antiguo sistema de guerra egipcio, basado en el ejército de tierra, hay que asociar un arma capaz de cortar aprovisionamientos y de transportar tropas, la marina, que los egipcios no tienen. A esto se añaden las diferencias de mentalidad a la hora de organizar el país y su economía, y en consecuencia, Ptolomeo I, aunque siempre respetuoso con la idiosincrasia de cada una de las regiones que gobierna, se inclina cada vez más por las gentes de su raza (7), a las que necesita y a las que, en consecuencia, ha de atraer con promesas y premios.

Así, acoge por oleadas a mercenarios de toda Grecia, a los que asienta en su nueva capital, Alejandría, y en las fértiles tierras de El Fayum (8); incluso ofrece a los desertores de sus enemigos recompensas que éstos, dueños de países más pobres, no pueden superar (9); hace venir gentes de todo tipo, aceptando incluso la banca privada (10) para atraer el comercio, fomenta la construcción de buques, y así, en pocos años, dirige a su estado hacia lo que será en el siglo III a.C.: una capital volcada hacia el mundo griego, y un inmenso territorio agrícola, cuya única utilidad es nutrir con sus impuestos y productos al ejército, la corte y el comercio de la minoría helénica y su rey (11).

Del año 311 a.C. tenemos un documento de excepcional interés: una estela jeroglífica dedicada por los

sacerdotes egipcios a Ptolomeo I (12). En ella se puede ver cómo la política de éste, con cautela y pese al tono general del texto, se ha deslizado hacia el campo griego: sigue siendo grande el aprecio del Lágida por los dioses y la religión egipcia, e incluso por los bienes de los templos, a los que protege generosamente, pero ya en esa fecha Ptolomeo ha trasladado su residencia a Alejandría (13), y (es interesante que sean los propios egipcios quienes lo reconozcan), las guerras contra Siria se llevan a cabo con ejércitos griegos ("jonios", según la costumbre léxica egipcia), en los que destacan la caballería y una imponente marina.

Ya en su nueva capital, y dueño de una buena flota, Ptolomeo se decide a ampliar sus ambiciones, y añade a sus reivindicaciones tradicionales sobre Cirene, Siria (Líbano y Palestina) y Chipre (tradicionalmente ligado a ésta, y a la que ya había atacado en el 315 (14)), la intervención directa en el mundo griego, tanto en la Grecia Propia como en las Islas y Asia Menor. En 311, fuerzas navales de Ptolomeo, dueñas ya de Chipre, combaten a Antígono frente a la costa anatólica (15); en 309, toman algunas ciudades de Caria y Lidia (16); en 308, establecen guarniciones en Megara, Siciones y Corinto (17), e inician la expansión lágida en las Cícladas (18). Parece que el Lágida va a hacerse dueño del Egeo, cuando una desastrosa derrota naval frente a Salamina de Chipre (306 a.C.) derrumba todo lo logrado y vuelve a reducirle a Egipto y Cirena (19). Ptolomeo se contenta con coronarse rey, en 305, para no ser menos que su enemigo y vencedor Antígono (20), y se limita a defender, con éxito, su propio territorio y a apoyar, como mejor puede, a sus aliados: Rodas (sitiada por Demetrio Poliorcetes en 305 (21)), Lisímaco de Tracia (que se casa hacia el 300 a.C. con Arsinoe, hija de Ptolomeo, y futura Arsinoe II) y Atenas (sitiada y tomada por Demetrio en 294, y sublevada contra él en 287 (22)). Por lo demás, combate únicamente en Siria y Chipre y rehace cuidadosamente su flota.

Sin guerras internas, sin ataques enemigos, Alejandría se sigue desarrollando. El espíritu aventurero de

los primeros llegados, ávidos de misterio y novedad (23), se contrarresta con poblaciones que miran hacia su pasado, y que tienen la intención de continuar con sus costumbres importadas, reforzando los lazos culturales y comerciales con una Grecia aún rica y capaz de exportar (24).

Tras una lenta recuperación, cuidadosamente realizada, se llega al año 287 a.C., en el que Ptolomeo, ya anciano, se lanza de nuevo a la lucha, reconquista el protectorado de la Liga de las Cícladas (25) y se apodera de algunas ciudades de Asia Menor (26). Morirá poco después, pero dejando a su sucesor un país perfectamente administrado, con una organización digna de la época faraónica, con una colonia griega nutrida y las bases de un órgano cultural de primer orden, el Museo. Y en el plano territorial, un imperio que se infiltra en el Egeo, con clara vocación de helenismo. Se puede decir que los preparativos para hacer de Alejandría la capital del mundo griego han terminado.

Si desde el punto de vista político, e incluso físico para la ciudad de Alejandría, el reinado del primer Lágida representa un periodo de formación, lo mismo se puede decir en el aspecto cultural y, en particular, artístico.

Dejemos aparte, como hemos convenido, el arte puramente egipcio, prolongación del saítico, que los talleres indígenas realizaban para sus dioses, sus sacerdotes y, quizá, algunos magnates laicos (27).

En el mundo de los griegos, dos tendencias se perfilan claramente. La primera es la de curiosidad por lo indígena, de intento de comprensión mutua; es una alternativa que pareció al principio viable y conveniente al monarca, que recibió incluso alguna aceptación por parte de los egipcios, pero que, paralelamente a la misma postura adoptada en lo político, tardó poco en abandonarse, porque a la imposibilidad de entendimiento se añadía la facilidad de imponer una política racial en favor del contingente griego, ante unos egipcios acostumbrados a la sumisión.

La otra tendencia, la puramente griega en espíritu y estilo, es la que domina por completo el arte de Ale-

jaandria, y a la que el rey no tarda en adherirse. En esta corriente, lo más característico es su situación de proceso, de verdadero haz de relaciones históricas y geográficas: en la Alejandria del primer Ptolomeo se pueden ver objetos de todos los puntos del universo helénico, traídos por los inmigrantes o por el comercio, y se pueden rastrear artífices recién llegados de diversas regiones griegas, que conservan aún sus tradiciones respectivas.

Por debajo de este entramado, se encuentra, algo menos visible, el de las diferencias de tipo social en el gusto: Alejandria es aún, por su lengua, sus costumbres, su arte y su artesanía, un crisol en el que sus habitantes se distinguen más que nada por sus lugares de procedencia, pero es innegable una distinción entre "arte popular" y "arte culto", constituido éste sobre todo por la pintura y la escultura destinadas a las clases altas. Como en Grecia, la división social del arte se basa en su calidad, a veces en su estilo, y sobre todo en su aptitud para evolucionar. Tenemos así artistas que trabajan en Alejandria, no sólo como repetidores de esquemas importados, sino, como sus colegas del Egeo, como verdaderos creadores, aun dentro de las tendencias regionales griegas.

Y en ese mundo del "arte culto", influyéndolo o desestabilizándolo, juega su papel ya importante el arte oficial. En él, el poder real está aún buscando un lenguaje artístico propio y estructurado, e inventa sus símbolos y actitudes uno a uno. Lo poco que sabemos del arte oficial del primer lágida, y de sus gustos personales, no le aleja mucho de lo que podía ver entre sus súbditos, y en ese aspecto aún se mostraba más como un particular muy rico que como una estructura de poder ideológica. Incluso en su política religiosa, es sintomático que Ptolomeo prefiriese adoptar un dios egipcio, Serapis, a divinizar a sí mismo, como harían sus sucesores.

Pero no todo en Alejandria eran aportaciones griegas. No en vano los contactos con el oriente, ya iniciados desde siglos antes por la actividad comercial y colonizadora, habían sido multiplicados por las conquistas de Alejandro. Todo un nuevo mundo artístico, el persa y egipcio, había irrumpido

en el ambiente helénico, llenando los vacíos (orfebrería, vidrios, joyas) que, por razones técnicas o por falta de yacimientos, echaba en falta la clientela griega. En estos campos de "alta artesanía", que por su carácter de puro ornamento no ponen en juego, subjetivamente, la identidad cultural o nacional de quien los usa, se introduce así un gusto por lo exótico muy característico.

En conclusión, se nos presenta el arte alejandrino de la época de Ptolomeo I como un conjunto de estilos importados. ¿Es posible pensar que, ya en estos primeros años de existencia, se empezase a fraguar un estilo común, propio de los alejandrinos, fusión de los traídos de las distintas regiones griegas, o incluso ajeno a ellos, simplemente nuevo? Ese es el problema que presentan, por ejemplo, las "hidrias de Hadra", y a él nos referiremos cuando hayamos tratado, uno a uno, los diversos apartados que acabamos de esbozar.

EL PRIMER INTENTO DE FUSION

Los primeros años del reinado de Ptolomeo I, como hemos visto, están marcados por la prestigiosa sombra de Alejandro. El Lágida, compañero suyo desde la infancia, supo rendirle homenaje en una biografía que le dedicó, hoy casi totalmente perdida (28), y quiso seguir sus ideales. Por ello, el deseo de fusión de griegos y bárbaros que impulsó al conquistador no cayó inmediatamente en el olvido, y Ptolomeo comenzó su reinado intentando atraerse a los indígenas.

El único poder egipcio capaz de representar al pueblo y de dirigirse al monarca lo constituían, después de la dominación persa y de las guerras mantenidas con ella hasta nueve años antes de la llegada de Alejandro, los templos y sus sacerdotes. A ellos se dirigió por tanto el interés de Ptolomeo.

Unos años antes, todavía general, había visto a Alejandro ordenar la construcción en Luqsor de una sala entre la hipóstila y el santuario, destinada a albergar la barca sagrada de Amón. Ahora él, recién llegado y en nombre

de Filipo Arrideo, realiza un monumento semejante, algo mayor, de granito rosa como aquél, para el templo de Karnak, y poco después, y siempre en estilo egipcio faraónico, unas decoraciones, también en Karnak, en honor de Alejandro IV, su último soberano (29).

Por lo demás, como ya hemos visto, protege los bienes de los templos, devolviéndoles incluso tierras y multiplicando las donaciones (30), honra a las divinidades egipcias, e insiste en considerar "el enemigo hereditario" (31), tanto de griegos como de egipcios, al poder asiático, contra el que ambas razas deben luchar unidas.

Ante tal actitud, no es de extrañar que algunos miembros de la alta clase sacerdotal egipcia acepten de buena gana a los macedonios, libertadores de la poco hábil dominación aqueménida, y a Ptolomeo, libertador a su vez de la política anticlerical de Cleomenes de Naucratis.

Uno de estos sacerdotes, Petosiris, lesones de Thot, dejará en su tumba un testimonio artístico de ese acercamiento que no llegó a fraguar. En los aspectos arquitectónicos y de concepción general, este sepulcro, en forma de pequeño templo, está totalmente dentro de las tradiciones egipcias, siendo además de gran interés porque enlaza el arte saíta con las formas de los templos posteriores, sobre todo en su fachada, donde, encuadradas por antae, se encuentran cuatro columnas con un muro de cortina (32). Mas, si dejamos este aspecto y los más puramente religiosos de su ornamentación, nos hallamos con una fusión grecoegipcia verdaderamente excepcional y aislada (33), incluso distinta de los mestizajes que se esbozarán desde finales del siglo III a.C.. En los bajorrelieves (Fig.6) que adornan los muros, se mantienen de la plástica egipcia, en general, la distribución del espacio, los gestos de las figuras, y una serie de estilizaciones, sobre todo vegetales; se acepta del arte griego el realismo en los pliegues de los vestidos (34) y en algunos elementos naturales, como los objetos amontonados; y queda en una mezcla estilística inextricable la relativa individualización de las caras de las figuras y una evidente inhabilidad para escoger entre la técnica de claroscuro, "pictórica", de los griegos, y los finos contornos, de técnica

"dibujística", del arte egipcio tradicional.

Lo insólito de tal estilo ha llevado a algunos críticos a intentar situar su realización en época ptolemaica tardía, pero el mobiliario y las obras de arte que en la tumba se representan niegan tal hipótesis, y nos impulsan a situar la obra entre fines del reinado de Alejandro Magno y principios del de Ptolomeo I (35). En cuanto al problema de quién fuese su autor, creemos que, más que un griego, hay que pensar desde luego en un egipcio que hubiese entrado en contacto con alguna escuela helénica (36) (acaso de Memphis o de Naucratis): los elementos estructurales del conjunto son egipcios, reduciéndose lo griego a detalles superficiales de fácil asimilación.

Aparte de este temprano acercamiento cultural, por otra parte de mediocre resultado artístico, la aproximación entre griegos y egipcios se intenta por otros derroteros.

El primero de ellos es, por parte del rey y de sus allegados, un intento de comprensión de las costumbres y el arte egipcios, sin intención de cambiarlos ni de asimilarlos. Ante todo, Ptolomeo podía proceder a informarse sobre su reino, bien por sus propios ojos, bien a través de noticias de primera mano. Y así se inician expediciones como la de Amometus, probablemente un cirenaico, que escribe un perdido Viaje río arriba a partir de Memphis (37), o sobre todo la de Hecateo de Abdera, que dará lugar a su obra Sobre los Egipcios, escrita probablemente antes del año 300 a.C. (38). Este libro, perdido, pero del que Diodoro de Sicilia nos ha dejado algunos fragmentos, fue sin duda fruto de un espíritu abierto, atento a lo nuevo y capaz de admirar lo "bárbaro": transcribe Diodoro la descripción de los templos de Tebas, y en ella se nota cómo el viajero observa, no sólo la grandiosidad de las obras, sino, totalmente ajeno a prejuicios de estilo, la calidad artística del trabajo: de unas grandes estatuas dice (Diod. Sic., I, 47.4) que eran admirables "desde el punto de vista del arte (τη τεχνη)"; y más tarde, siguiendo la descripción de los bajorrelieves del templo (Diod. Sic., I, 48.3), vuelve a afirmar: "el tercer muro estaba cubierto de esculturas y

de pinturas excelentes (*διαπρεπεῖς γραφαί*)".

Pero la iniciativa oficial más importante para la fusión de griegos e indígenas fue sin duda la creación de Serapis. Ptolomeo estimó viable la adaptación a la mentalidad griega de un dios egipcio de Memphis, Osor-Hapi, mediante la helenización de su efigie. Tomó como asesores y consejeros religiosos a dos sacerdotes, el ateniense Timotheos y el egipcio Manetón, e intentó una reforma que uniese, en lo religioso, las dos culturas.

No intentaremos aquí ni siquiera esbozar los problemas teóricos o teológicos que envuelven la creación del nuevo culto, problemas que exceden nuestro cometido (39), y nos limitaremos al aspecto artístico de la cuestión, es decir, a la imagen de la divinidad.

Respecto a la fecha de adopción de Serapis, con su nombre definitivo, por los griegos, se puede fijar en los primeros años de Ptolomeo I, ya que se sabe de un oráculo dado por el dios a Nicocreón de Chipre (muerto en 312/311 a.C.) (40), y Heráclides del Ponto (muerto en 310 a.C.) lo cita en su obra (41). Pero siempre es posible que, durante los primeros años, se rindiere culto a una imagen de estilo egipcio, y sólo unos años después, ante las reticencias de los inmigrantes, se decidiese el monarca a adoptar una imagen griega.

Es sin duda a esta adopción plástica a la que se referirán los autores clásicos posteriores cuando hablen de la introducción de Serapis. Su leyenda es conocida: Ptolomeo recibe en sueños la visita del dios, el cual le indica que envíe a buscar su imagen a Sinope, en el Mar Negro; y Ptolomeo le obedece. A partir de ahí, comienzan las conjeturas: Sinope ¿no puede ser una confusión tardía por "Sinopion", nombre de un desierto cercano a Memphis? (42) ¿Fue realmente Ptolomeo I el introductor de la imagen? porque, según Plutarco y Tácito (43), fue así, pero según Clemente de Alejandría (44), sería Ptolomeo II, y según unas versiones que recoge Tácito, Ptolomeo III. ¿Qué base tiene la tradición moderna de que el autor de la estatua fue Bryaxis? Atenodoro, que llama así al artista, afirma textualmente que no se trata de Bryaxis de Atenas, el más conocido, sino de otro artista del mismo non-

bre (45). Las discusiones están muy lejos de su fin, y faltan datos para acabarlas. Ni siquiera tenemos una copia fidedigna del primer Serapis griego que se adoró en Egipto y, pese a los esfuerzos de W.Hornbostel, que dedica setenta páginas de su libro Serapis a intentar imaginar, a través de obras posteriores, la forma y el estilo de la estatua, estamos lejos de la conclusión definitiva (46).

Sin embargo, hay algún dato que parece bien establecido: por ciertos detalles iconográficos (el "chiton" y el "kalathos" que adornan al dios), se podría confirmar la procedencia anatólica de la imagen (47), y por el estilo de algunas copias, parece posible fechar el original a fines del siglo IV a.C., y dentro del estilo que, arbitrariamente o no, se suele atribuir a Bryaxis (48).

Pero el problema esencial es que, como afirma concluyentemente el propio Hornbostel (49), "no existen esculturas exentas fechables en el siglo III a.C." que representen al dios. Y como, por las piezas que conocemos, no hay duda de que hubo una evolución en su iconografía, y las descripciones que conservamos son insuficientes o ya de época romana (50), no hay posibilidad de acercarnos a una reconstrucción exacta (51).

El único punto que parece definitivamente adquirido es la forma de la cabeza (52), y sobre todo del peinado. Las representaciones seguras más antiguas de Serapis que conservamos (Fig.8), unas gemas y monedas de fines del siglo III a.C. y ya del II (53), nos muestran todas una divinidad con peinado "en anastole", es decir, con melena y diadema (en forma de corona de laurel), y con los mechones de la frente separados hacia los lados, y no cayendo por delante. El aspecto general de estas cabezas, sobre todo de las mejor talladas y vistas de perfil, es, por el movimiento de los cabellos y el aspecto a la vez carnoso y fuerte de las facciones, comparable al de ciertos retratos de Ptolomeo I en monedas (Fig.20). La imagen que reproducen, con mayor o menor fidelidad, puede ser por tanto la original, fechable bajo el Lágida, y cuyo aspecto distaba mucho del misterioso y sombrío de los Serapis de época romana. Era una imagen que sólo los atributos externos permitían distinguir de

otras divinidades barbadas (Zeus, Asclepios, Poseidón) del momento. Y eso mismo apoyaría la idea de que fue una estatua importada, que había acaso sido concebida por su autor como un Hades; y es posible que este autor fuese el escultor Bryaxis, que, aunque formado en Atenas, parece originario por su nombre de Anatolia (54), donde trabajó preferentemente (55). De ser cierta la leyenda de Sinope (que se confirma por la propia opinión de sus habitantes, que colocaron un Serapis en sus monedas de época romana (56)), el transporte de la estatua sería el más importante contacto artístico entre Alejandría y sus mercados del Mar Negro, y una de las aportaciones iniciales del arte de Asia Menor a la capital lágida.

¿Cabe imaginar el estilo del primitivo Serapis en alguna pieza hallada en Alejandría? A título de mera hipótesis, a través de los escasos datos que poseemos, se puede apuntar la posibilidad de que una cabeza del Museo de Alejandría (Fig.9), que A.W.Lawrence (57) consideró un Zeus o un Asclepio del tipo del Zeus de Otricoli, creado en el siglo IV a.C., y que A.Adriani (58) dio como un posible Asclepio bryaxídeo con influencia praxitélica, fechándolo a principios del siglo III a.C., sea en realidad, simplemente, una copia fiel del Serapis original. La rotura de cabello y barba impide conclusiones a favor de ninguna divinidad, pero las noticias que tenemos de la religiosidad alejandrina dan, en un cálculo de posibilidades, una cierta verosimilitud a esta sugerencia, y el estilo coincide por completo con lo que las monedas y obras contemporáneas permiten imaginar.

Artísticamente, la estatua de Serapis fue sin duda la mejor de las escasas obras de la tendencia fusionadora de la época de Ptolomeo I, pero en ella se ve el grave error de método de la política religiosa oficial que quería sustentar: la estatua era puramente griega, con simples símbolos egipcios añadidos (como el símbolo "atef" sobre la cabeza (59)); el convencimiento de la "universalidad de lo griego estaba demasiado arraigado entre los conquistadores para intentar planteamientos más abiertos, y la consecuencia fue, en conjunto, la separación de culturas, y en el ca-

so particular de Serapis, el hecho de que sólo los griegos, al parecer, lo adorasen: mientras que para los egipcios la imagen era totalmente extranjera, los helenos podían ver en ella un Hades, un Dionysos, un Zeus o un Pan (60), y, sobre todo la clase alta, un símbolo monárquico al que homenajear (61).

EL ARTE DE LOS INMIGRANTES

La actitud conciliadora de Ptolomeo, en realidad, no sólo caía en errores como el de Serapis, sino que se estrellaba contra la voluntad firme de los inmigrantes griegos, que, cada vez en mayor número, construían en estilo totalmente griego la nueva capital (62), e intentaban hacer de Alejandría una prolongación del mundo egeo en todos sus aspectos.

El urbanista creador de la ciudad, el megalómano Deinócrates de Rodas (63), el mismo que, según Vitrubio, presentó a Alejandro el proyecto de tallar el monte Athos a su imagen, colocando una ciudad en una mano y un lago en la otra (64), había tomado como punto de partida los ejemplos de Asia Menor, donde proliferaba la planificación "hipodámica" en Priene, Halicarnaso, Alinda y Labraunda (65). Pero Deinócrates dio a la nueva ciudad un aspecto que, a la vez que grandioso, era, en muchos casos, nuevo.

La ciudad que así nacía mostraba ya en su plano (Fig.5) lo que había de significar como centro comercial, racista, monárquico y expansivo, todo a la vez. Según observa M.Coppa (66), el plano se basaba en dos líneas de comunicación perpendiculares. Una que iba del Faro al lago Mareótide pasando por el barrio de Rhacotis, y que aseguraba la relación entre el puerto del mar y el del lago, y otra que unía el puerto marítimo con el interior por ruta de tierra. Dos grandes arterias, con calles paralelas a ellas, formaban el emparrillado de la ciudad siguiendo ambas direcciones, contradas en el puerto marítimo.

Sobre ese esqueleto, se podían observar dos esquemas superpuestos. Por un lado, se transparenta una división en barrios, esencialmente en dos: el egipcio, menor, que, situado sobre el antiguo establecimiento de Rhacotis y dominado por la colina en la que se asienta el Serapeo, encuadra la línea Lago Mareótide-Puerto marítimo (sin llegar a tener acceso a éste); y el barrio griego, que ocupa toda la costa (centro neurálgico de la ciudad) y la zona oriental. El segundo esquema, visible sobre todo en la ciudad griega, es quizá el aspecto más genial de la concepción de Deinócrates: consiste en abandonar el sistema centralizado del ágora, y sustituirlo por el de la calle central, que permite una prolongación continuada, a medida que la ciudad aumenta. Los edificios públicos se alinean a lo largo de una de las dos grandes arterias, la Vía Canópica, que corta la ciudad en dos sectores, norte y sur. Esta vía, muy ancha (67), bordeada, por lo menos en algunos sectores, como el del gimnasio (68), por pórticos, deja a un lado el barrio del puerto, el palacio de los reyes (cercano a él, como signo de la intervención real en el tráfico marítimo) y los edificios oficiales, y al otro las áreas de habitación del pueblo griego. En su prolongación hacia el Este se podrán asentar los inmigrantes (allí, por ejemplo, al lado del palacio real, se instalará el barrio judío) y, fuera ya de la zona destinada, en principio, a las viviendas, se colocarán los primeros cementerios de la población griega.

¿Qué función pudo tener Ptolomeo I en la estructura de la ciudad? Probablemente, la pura aceptación. Cuando él llegó a Egipto, Cleomenes de Naucratis tendría ya muy adelantadas las obras propuestas por Alejandro y Deinócrates, y, en convivencia con los griegos, sin duda habría influido en la separación de los indígenas (cosa por lo demás tradicional en todas las colonias helénicas). Ptolomeo se encontraba por tanto con una ciudad griega, y en la que el urbanismo, con amplia visión de futuro, permitía grandiosos complejos monumentales, preveía zonas verdes (innovación en la urbanística griega debida sin duda al clima), aislaba el palacio real de las zonas de mercado y de habitación, lo ponía en estrecho contacto con los centros oficiales (almacenes del

puerto, Museo) y con los centros de reunión tradicionalmente griegos (teatro, gimnasio, palestra), y colocaba a la mano de obra, en general egipcia, cerca de los puntos de trabajo principales (los puertos).

Respecto a los edificios en sí, no podemos decir nada para la época de Ptolomeo I. Sin duda se construyó un palacio, del que nada sabemos (69), y existe la posibilidad de que se realizase el primer Serapeo, trayendo el culto, ya helenizado, de Memfis. Sin embargo, como el templo que conocieron quienes nos lo han descrito (70) es el que, excavado en nuestros días, ha demostrado tener cimientos de la época de Ptolomeo III (71), nada sabemos de la arquitectura de un posible templo anterior. El único dato que nos inclina a pensar en su existencia bajo Ptolomeo I es su situación, en medio del barrio egipcio, que demuestra que su constructor pensó en una divinidad esencialmente indígena, y no, como se reveló con el tiempo, en un dios adorado en general por griegos.

Como sabemos, la parte mejor excavada de la ciudad son en realidad los cementerios. Y su estudio, por lo menos cronológico, es precisamente de gran interés porque, como hemos dicho, los hallazgos de piezas artísticas alejandrinas, cuando no proceden del mercado de anticuarios, provienen en general de las tumbas, aunque haya excepciones, como el Tesoro de Tukh el Garmous (Fig. 22, 23 y 24) (conjunto de piezas de orfebrería perfectamente fechado por monedas de Ptolomeo I y Ptolomeo II (72)), o el conjunto de piezas de yeso del taller romano de Mit Rahine, cerca de Memfis (Fig. 12, 13, 51 y 52) (73) (piezas que reproducen modelos toréuticos de diversas épocas, desde el arcaísmo hasta el helenismo tardío).

Desgraciadamente, la fechación de los cementerios de Alejandría es aún objeto de todo tipo de polémicas, con lo que es difícil hallar bases seguras para la fechación de algunas tendencias y corrientes.

El cementerio de Sciathi, que Breccia excavó y publicó como un conjunto, es sin duda el más antiguo que ha llegado hasta nosotros. El problema principal que presenta es, sin embargo, el de su duración. Parece que ya estaba en

uso, según todos los indicios, hacia el 300 a.C. (74), pero su utilización debió durar un mínimo de cincuenta años, y, según veremos al tratar de sus hipogeos, acaso hasta bien entrada la segunda mitad del siglo III a.C.

A este cementerio se ha de añadir, por su época, la necrópolis de la calle de Abukir (75), fechable también, de forma amplia, en la primera mitad del siglo III a.C.. Es de ambos lugares de donde, con mayor seguridad, se pueden extraer piezas fechables en el reinado del primer Ptolomeo, aunque siempre hay que tener en cuenta su posible situación cronológica ya bajo Filadelfo; en tales circunstancias, suele ser lo más aceptado admitir como de los primeros momentos de la ciudad todas aquellas piezas que tienen paralelos en el siglo IV a.C., quedando muchas veces las otras al arbitrio de quien las estudia.

Las otras dos grandes necrópolis que con más frecuencia nos ocuparán, Hadra (76) (con Ezbet el Makhdouf, que la complementa (77)) e Ibrahimieh (78), son ya algo posteriores. Acaso empezaron a usarse, sobre todo la primera, en torno al año 300 a.C., pero la inmensa mayoría de sus hallazgos se fecha ya en pleno siglo III, e incluso en los siguientes. Por ello, metodológicamente, y a falta de fechas más concretas, cuando no tengamos evidencias estilísticas contrastables, consideraremos como posteriores a Ptolomeo I todos sus hallazgos.

No se nos oculta que, merced a estas incertidumbres cronológicas, la interpretación personal ha de tomar un papel mayor que el deseable, y llevar a esquematismos falsos; sin embargo, creemos que las líneas generales, aceptadas en común por todos los investigadores, son evidentes, y nos permiten trazar, para el reinado de Ptolomeo I, un cuadro bastante claro del arte popular y ciudadano.

Como ya anunciamos, éste se caracteriza por el predominio de las diferencias regionales, y por constituir aún una yuxtaposición de estilos, base de la futura koïnè.

De todas las regiones, la que más aportaba, en cuanto a técnicas y formas, era el Atica. Atenas, pese a su ruina económica, continuaba a fines del siglo IV, y seguirá durante la primera parte del III, siendo el gran cen-

tro exportador de cerámica de todo el mundo griego (79). Sus vasijas de barniz negro brillante, muchas veces de panza acostillada, aparecen desde el primer momento en el Egipto lágida (80), y abundan en la necrópolis alejandrina de Sciatbi. Allí se enterraron en particular ejemplares de vasos (ánforas, hidrias, etc. (Fig.10)) de los tipos más antiguos de "las Pendientes Occidentales" de la Acrópolis (81), con sus típicos retoques rosa y blancos, sus decoraciones en forma de roleos con hojas, o de collares con adornos lanceolados, y sus elegantes formas que imitan el trabajo en metal (82). Y, junto a ellos, aparecen también ejemplares de los últimos tipos de cerámica de figuras rojas (83), contemporáneos de la fundación de la ciudad.

Si el Atica era a fines del siglo IV la principal proveedora de cerámicas de tipo artístico (para las cerámicas vulgares, claro está, dominaba la producción local de cada región), de tal modo que sus cerámicas inundaban toda Grecia y que incluso se han podido rastrear asentamientos de ceramistas atenienses en otros puntos del Egeo (84), no se limitaron a exportar este tipo de arte, sino que, sobre todo en Alejandría, impusieron el estilo de sus estelas funerarias (Fig.11).

Este hecho ha solido vincularse, probablemente con razón, a las leyes de austeridad dictadas en Atenas por Demetrio de Falerón (85), que suprimieron el lujo funerario. Los escultores, sin trabajo, emigrarían, y algunos llegaron a la nueva capital lágida, donde ya iba creciendo un sector adinerado, capaz de apreciar este arte. Se impusieron así, tanto esculpidas como pintadas, las típicas estelas con la despedida del difunto, llenas de dignidad y de melancolía, en las que, plásticamente, predomina aún el gusto por lo lineal sobre el color, por los matices sobre los contrastes (86).

La influencia de la plástica ática en los primeros años de la vida alejandrina es sin duda determinante, y cuando hablemos de las artes de la corte, la encontraremos de nuevo. Probablemente los inmigrantes áticos, como vimos a su tiempo, no ocupaban un lugar numéricamente desta-

cado, pero era tal, en todo el siglo IV a.C., la importancia de su arte, y en particular de su artesanía de exportación, que los inmigrantes de regiones más atrasadas, y en particular los macedonios, acostumbrados a tratar con las colonias áticas de la Calcídica, y en particular con la ración destruida Olinto, aceptaban con gusto los objetos atenienses.

Al lado de esta influencia, las otras toman un tono menor. Es generalmente aceptada la beocia, sobre todo por lo que se refiere a las "tanagras". Sabido es que este tipo de figurillas de terracota, que aparece a principios del siglo IV a.C. y se especializa progresivamente en figuras femeninas (y alguna masculina) y actores de teatro, ha aparecido con gran profusión en Tanagra, cerca de Tebas. En realidad, es probable que estos bibelots, que se enterraban con sus antiguos propietarios (87), se creasen en el Atica, pero el hecho de que Tebas fuese arrasada en 335 a.C. por Alejandro y que, tanto en Alejandría como en Beocia, sean escasísimas las figuras de actores, ha hecho pensar que algunos artesanos beocios huyesen de la ciudad destruida y llegasen a la nueva colonia, donde imponerían sus gustos (88).

Es poco clara, sin embargo, en sus detalles, la instalación de talleres de "tanagras" en Alejandría (Fig.65), por cuanto se fechan las primeras obras conservadas hacia el año 300 a.C. (89), aunque con características (rasgos anchos y ásperos, peinados simples) asignables al siglo IV (90). Se ha pensado en una pérdida de las primeras piezas producidas (91) y una conservación de sus tipos hasta después del cambio de siglo, cuando vienen artistas más renovadores (92). Pero faltan pruebas para esa solución.

La influencia beocia se manifiesta también en otros puntos: P.Kreschmer (93) puso de relieve por ejemplo que el dialecto beocio tuvo cierta importancia en la creación de la koiné lingüística de Egipto, y aún veremos el papel que pudieron desempeñar los pintores del Cahirion en la creación de las hidrias de Hadra.

En cambio, la influencia de Magna Grecia y Sicilia, generalmente aceptada (94), requiere una serie de puntualizaciones. Como no se conoce bien la densidad de contactos que

Egipto e Italia pudieron tener durante el siglo III a.C., parece aventurado afirmar, ya en tiempos de Ptolomeo I, una relación determinante. Hay ciertos contactos, sin duda, al nivel de la toréutica (95), y, en el campo de la cerámica, la "de Gnathia" tuvo alguna influencia en la capital lágida (96), y lo mismo puede decirse, aunque de modo más dudoso, de la de Gela (97); pero creemos que, en bastantes aspectos decorativos, se puede revisar la cuestión.

Ha sido costumbre relacionar la decoración de roleos muy aparatosos y movidos, encuadrando figuras, que se da en diversas obras del arte alejandrino (Fig.12 y 14), con la cerámica apulia. Es evidente la efectiva preeminencia que, en el siglo IV a.C., tuvo tal decoración en el sur de Italia, y por tanto tal vinculación resulta, en principio, aceptable. Lo mismo ocurre con los frisos de animales, entre los que figura preeminentemente el grifo, y que también aparecen tanto en Alejandría como en Tarento (Fig.75) (98). Sin embargo, y aun dejando a salvo esta posibilidad, creemos que hay que añadirle una alternativa, en la que no se ha pensado mucho: la influencia de Macedonia y el Mar Negro, regiones muy vinculadas, como sabemos, con Alejandría, la una como productora de mercenarios y de oficiales para el ejército lágida, y la otra como mercado de cereales. Ambas regiones, al igual que el sur de Italia, desarrollan con gran amplitud los roleos que han recibido del Atica a fines del siglo V a.C. (99), y lo mismo ocurre con los frisos de animales (100), evidente traducción y desarrollo en estilo griego de las obras escitas del sur de Rusia.

Hay incluso obras alejandrinas en las que la influencia que apuntamos debe ser sin duda preferida a la sud-italica. Por ejemplo, éste es el caso de un molde de casco, en caliza (Fig.12), del hallazgo de Mit Rahine (101). Esta obra lleva una decoración de roleos, en la que se integra una sirena. El simple hecho de que se trate de un efecto militar ya nos dirigiría hacia el mundo macedónico y tracio, verdadero especialista en este campo a fines del siglo IV y en el III, pero además podemos hallar la misma

decoración en un sarcófago de Taman (Sur de Rusia) (102) y en un mosaico de guijarros de Palatitsa (Macedonia) (103).

Otro caso evidente es el de la diadema de Ino (Heraclion), hallada en Creta, lugar, como Chipre y Cirene, donde la influencia ptolemaica es absorbente durante el helenismo. Esta pieza aparece decorada por una franja en la que combaten animales (grifos, toros, etc.) y, en el centro, una sirena muy semejante a la del casco que acabamos de citar; en los extremos, se desarrollan unas palmetas. G. Neumann, que la ha publicado (104), la fecha a fines del siglo IV a.C., y le halla paralelos en el casco de Mit Rahine y en una diadema de una tumba de Kyme, en Eólida (hoy en el British Museum), diadema que, a su vez, tiene la misma forma y el mismo tipo de trabajo que otra hallada en Olbia, en el Mar Negro (105).

Menos claro, aunque también posible, es el caso de un frontón de sarcófago memfita (Fig. 14) (106), de estuco y coloreado, que representa a una sirena entre roleos. Aquí se ha solido aducir una influencia tarantina (107); pero también es posible pensar en el Mar Negro, por cuanto el mismo motivo, también en un frontón de sarcófago, aparece en Taman (108).

Y hay casos tan claros que no es posible darles otra explicación que el contacto comercial entre Alejandría y el sur de Rusia, como por ejemplo la placa de yeso (Fig. 13) que representa, en forma de friso, a una mujer ordeñando un reno hembra, y que apareció, como el casco antes mencionado, en Mit Rahine (109). Sin duda ha de haber sido tomado este molde de un friso torútico, con escenas de la vida de los escitas, como los que adornan algunas vasijas metálicas del sur de Rusia (110).

En cuanto a la influencia más puramente macedónica, se halla en Alejandría, más que en el aspecto artístico, para el que esta región atrasada depende de Atenas y de las colonias del Mar Negro (también influidas por Atenas), en costumbres, como las militares o las funerarias. Entre éstas últimas se pueden señalar los túmulos y su posible derivado, la tumba subterránea en forma de casa, que tanto se utiliza-

rá en la Alejandría helenística (111).

Quedan así apuntadas las aportaciones más importantes que las diversas regiones griegas hicieron, a través de sus inmigrantes o de su comercio, a la plástica "popular" (en el sentido más amplio de la palabra) de la Alejandría creciente de Ptolomeo I. Acaso se siente, sin embargo, una falta extraña, que parece inexplicable: la de Asia Menor y las Islas, precisamente las regiones que, por razones políticas, se vinculan más al naciente imperio lágida. La realidad es que, para la cerámica y otras artes menores, es poco lo que conocemos de esas regiones en el siglo IV a.C., y en general, como ya indicamos, la influencia ática, basada en el viejo imperio ateniense, era total en el Egeo y en todo el Mediterráneo oriental. Sólo en las artes mayores, apoyadas por los sátrapas y reyezuelos de la costa, se nota una cierta independencia en el arte jónico-cario, del que son buen ejemplo, incluso en su influjo sobre Alejandría, Deinócrates de Rodas, Bryaxis, Apeles (a quien pronto aludiremos), e incluso el recuerdo de Scopas (112). Pero esta influencia se engloba ya en el llamado "arte culto".

LA CORTE DE PTOLOMEO I Y EL ARTE CULTO

Si en la artesanía y el arte popular encontramos que Alejandría, a lo largo del reinado de Ptolomeo I, es fundamentalmente un centro importador y repetidor de piezas y estilos de las diversas regiones griegas, en el campo del arte "culto", de lo que desde el Renacimiento llamaríamos simplemente "Arte", la situación es, como hemos dicho, semejante.

La clientela de dicha producción, las clases altas y el rey, en su doble función pública (oficial) y privada, tiene también su inmediato origen fuera de Egipto, y tiene las mismas razones que el pueblo griego en general para desear mantener sus tradiciones.

Sin embargo, como vamos a ver inmediatamente, esas

clases tienen una cultura que, unida a la evolución social del periodo, les permite abrirse con mayor amplitud hacia nuevas tendencias. Desde por lo menos un siglo antes, en plena democracia ateniense, cuando aún un arte fundamentalmente igualitario satisfacía a ricos y pobres sin mayor diferencia que la de la calidad técnica, comenzaban a sentirse los primeros síntomas de las diferencias sociales efectivas. Estas apenas afloraban al mundo del arte, por el predominio aún de un sentimiento de ciudadanía sobre el de clase o grupo social, pero lentamente, a lo largo del siglo IV a.C., se había ido abriendo camino un arte "burgués", que insistía en los valores táctiles, sentimentales y sensuales, y que se ponía a la cabeza de la evolución plástica del conjunto del pueblo. Sin embargo, desde mediados del mismo siglo, no será solamente esta lenta marcha la que decida el futuro del arte griego, sino que a ella se unirá, con una importancia determinante, un lenguaje artístico nuevo, el monárquico, que va a presidir, con altibajos y diferencias regionales, la marcha del arte griego hasta enlazar con el arte oficial de los emperadores romanos.

Así pues, a la hora de estudiar el arte "culto" del periodo de Ptolomeo I, hemos de tener en cuenta, por un lado, lo incipiente de los procesos de consolidación de un arte "burgués" y de un arte "oficial" monárquico, y, por otra parte, toda una serie de factores que modifican y matizan en Egipto la evolución que se da en todo el mundo helenístico.

De entre esos factores que inciden en la marcha del arte alejandrino, y en especial del arte oficial, es acaso el de mayor importancia la educación y formación del propio rey. Este había conocido desde su infancia el ambiente de la corte macedónica, que tenía a gala aceptar el arte y la literatura griegas (recuérdese el buen recibimiento en Macedonia de Eurípides (113), Zeuxis (114) y Aristóteles, y la amistad de Píndaro con la casa real macedónica (115)), aunque sólo fuese un harniz "ilustrado" para ocultar su semibarbarie, y que deseaba demostrar su helenismo a toda Grecia, realizando monumentos (116) en puro arte clásico y asistiendo a las Olimpiadas.

En principio, el arte que normalmente se adoptaba

en la corte macedónica, como ya hemos visto, era el ático, y tanto los reyes macedónicos como los soberanos helenísticos, entre ellos los Ptolomeos, mantendrán siempre un amplio respeto por la cultura ateniense.

Sin embargo, y pese a que el Lágida rindió culto a dicha tendencia, y no sólo en el plano artístico, mostrándose entusiasta admirador del pintor Nicías (117), sino sobre todo en el literario y cultural, llamando a su lado al aristotélico Demetrio de Falerón (118), al que sin duda encargó la creación del Museo y su inspiración ideológica, parece que tal actitud filoática, que compartía por lo demás con la inmensa mayoría de sus súbditos, se impuso sólo poco a poco en el arte oficial, donde las tradiciones inmediatas eran distintas.

Alejandro, presintiendo que el arte ateniense de su momento, democrático y burgués, si bien podía colmar las aficiones privadas y las comodidades de un jefe, era incapaz de darle la imagen de prestigio que pretendía, el simbolismo de su poder guerrero, pensó en prescindir de sus servicios. Para lograr la imagen deseada, era necesario acudir a otras escuelas, como la siciónica y la jónico-caria, más acostumbradas a tales menesteres a través de sus regímenes respectivos de tiranos y de sátrapas, y que ya tenían en su haber, la primera cuadros como el de Melanthios representando al tirano Aristatos en una cuadriga, y la otra un monumento tan grandioso como el Mausoleo de Halicarnaso.

De los tres artistas que retrataron a Alejandro, es decir, que iniciaron propiamente la plástica oficial helenística, ignoramos la patria de uno, Pyrgoteles (aunque, por su nombre, pudiera ser de Asia Menor), pero sabemos que los otros dos, Lisipo y Apeles, se habían formado en Sicione, y que el segundo era originario de Colofón o de Efeso. No vamos ahora a estudiar el arte cortesano de Alejandro, pero basta darnos cuenta de que, a la hora de iniciar su propaganda regia, Ptolomeo se encontraba ya con un modelo formado, aunque, como inmediatamente vamos a ver, ya en plena evolución.

Lisipo constituía el primer momento del proceso: había sabido heroizar a Alejandro, dándole una imagen romántica

sin suprimirle su naturaleza humana. Una estatua suya, figurando al conquistador con una lanza, debió ser colocada en algún punto de Alejandría (119), pues han sido halladas en Egipto dos estatuillas de bronce (Fig.15) que la representan (120). Pero, ciertamente, su influencia fue escasa (121). Apenas si se puede calificar de lisiípeo un solo torso alejandrino de principios de la vida de la ciudad, y de destino dudoso (122). En realidad, para la nueva concepción de la realeza, Lisipo, griego clásico todavía, no podía proporcionar gran cosa.

Se ha mantenido a veces que ya Alejandro, después de sus conquistas asiáticas, cuando imaginó su propia divinización, fue prescindiendo de Lisipo en favor de Apeles (123), y la anécdota según la cual aquél reprochó al pintor haber representado a Alejandro con el rayo en la mano, mientras que él le colocaba como atributo la lanza, símbolo de una gloria real y personal (124), indica, aunque pueda ser falsa, el mismo hecho indudable: el broncista sicionio no quiso aceptar el proceso de endiosamiento del conquistador, mientras que Apeles, asiático al fin, aceptó seguir la corriente monárquica que se iba imponiendo, y que se acentuará ya cada vez más.

Sin embargo, cuando, muerto Alejandro, el pintor va a Egipto, ya no recibirá ningún encargo oficial. Las fuentes lo achacan a enemistad personal entre él y Ptolomeo, pero quizá habría que añadir que, estilísticamente, también él había quedado atrás: había sabido pintar a Alejandro como Zeus (del mismo modo que Pyrgoteles, si se le pueden atribuir las monedas del periodo, lo había identificado con Heracles), dando pie a todas las divinizaciones posteriores de reyes en las artes plásticas, pero su rígida formación sicionia le había impedido hacer una pintura coloreada y efectista, destinada a subyugar por su brillo: jamás se salió de su gama clásica de cuatro colores, y despreció el enriquecimiento de las figuras pintadas, queriendo mantener los principios de simplicidad y armonía de la tradición clásica. En Alejandría pintará al autor trágico Gorgosthenes, tendrá admiradores como el dueño de una gema, fechada aún a fines del siglo IV a.C., que representa su Anadiomene, y acaso realizará su célebre cuadro La Calumnia, sin duda un exvoto para conmemorar el feliz término de sus desavenencias con el Lágida. En resumen, era ya entonces

un pintor de fama, al que los particulares, sin duda ilustrados, seguían acudiendo; pero ya no pintaba cuadros oficiales.

Cuando, en el momento de la muerte de Alejandro, se realiza su carro fúnebre (Fig.16) (que, hábilmente desviado de su marcha a Macedonia, acabará en Egipto de mano de Ptolomeo), la parte pictórica, aún importante, ya que consta de cuatro cuadros, es encargada a unos artistas que se suelen considerar discípulos de Apeles, pero que ya se han lanzado, según se desprende de la descripción de Diodoro (125), a una retórica que hace juego con todo el conjunto del carro, en el que los símbolos de la autoridad regia (bóveda, trono, victorias con trofeos) y los funerarios (armas, guirnaldas) se mezclan con una superabundancia de adornos de oro, destinados a deslumbrar a las masas (126). Los cuatro cuadros, en efecto, muestran a Alejandro como jefe de las cuatro armas de su ejército (infantería, elefantes, caballería y marina), en una simbología cuyo futuro será incalculable; y lo que más saltaba a la vista (por lo menos, de quien describió las pinturas) eran, en el primer panel, los cincelados del carruaje y la belleza del cetro de Alejandro, en el segundo, las armas típicas de hindúes y macedonios, y en el tercero, las evoluciones de los caballos. Riqueza, pintoresquismo y movimiento que muestran los nuevos caminos de la pintura, y comienzan a enlazarla de nuevo con las corrientes áticas.

Se esboza así el primer proceso de koiné. El arte oficial asiático y sicionio pone el lenguaje, las alegorías, los símbolos, pero a su carácter docente, programático y ideológico se superpone, anulándolo superficialmente, aunque reforzándolo a nivel subconsciente, la técnica ateniense. Pintores como Nikias, que, como hemos dicho, era admirado por Ptolomeo I, y lo fue sin duda por bastantes de sus súbditos, intentaban frente a Sicione una tendencia que creemos comparable a la que, en el Cinquecento, significó Venecia frente al romanismo, y con la misma función: halagar a la burguesía mercantil con valores sensualistas, frente a la rigidez estructural de Sicione. La conclusión será la misma: la retórica más asequible, la más colorista, la que permite una propaganda más aceptada, es la que acaba triunfando en un mundo cul-

tural amplificado, como el helenístico, al adoptar los símbolos monárquicos.

Este sería quizá el modo más correcto de interpretar la pintura, tan discutida, de Antífilos, el rival de Apelles en la corte lágida. La producción de este pintor, egipcio de nacimiento (más bien sería un griego de Naucratis o de Memphis), de estilo puramente griego, se caracterizó, según las fuentes, por una diversidad de temas inusitada incluso en una época en que los pintores trabajaban para todo tipo de clientela. Cuadros oficiales alternaban con otros religiosos, y a éstos se añadían otros, como el Taller de Hilanderas o el Niño soplando en el fuego, que pudieron ser verdaderos cuadros de género, e incluso su famoso bailarín egipcio Gryllos, que podríamos calificar de obra costumbrista o de caricatura. Ignoramos la filiación artística de Antífilos, ya que de su maestro Ktesidemos sólo conocemos el título de dos cuadros (127), que no le relacionan con ninguna escuela en concreto, pero sabemos de sus preocupaciones lumínicas y sobre todo de su facilitas, que hacen del egipcio, sin duda, un pintor de fácil acceso, acaso un banalizador (ataque que dedicaré a la escuela alejandrina en general una persona de gusto refinado como Petronio), pero, desde el punto de vista de su clientela, rey y burguesía, un liberador del escolasticismo sicionio y una apertura a sensaciones artísticas nuevas, sin duda alguna fecundas.

Antífilos, como puntal de la evolución, tiene, a corto plazo, una influencia escasa en el arte popular del momento, apegado a costumbres de escuela y al prestigio de lo tradicional, y por lo tanto, al haberse perdido toda la pintura "culto", nos es difícil imaginar su estilo. Sin embargo, lo poco que conocemos de él ya nos permite intuir que, al nivel de las clases altas y del arte oficial, la Alejandría de Ptolomeo I estaba de lleno en las corrientes contemporáneas del arte griego, y no se volvía siempre hacia ellas, como lo hacía el arte popular, con el sentimiento conservador del emigrante. Los contactos del rey y de las clases ricas recién llegadas con sus colegas del Egeo debían ser múltiples y fluidos, y aún contaban más, en los niveles altos, que el sentimiento de auto-defensa frente a los egipcios, que se manifestaba entre las clases bajas, en contacto directo con ellos.

Volviendo al campo de la escultura, para el que nos faltan casi por completo las fuentes escritas, las conclusiones pueden ser, dentro de su fragmentariedad, semejantes. A nivel de la burguesía, nos encontramos de nuevo con las tendencias áticas, representadas por ejemplo en algún retrato de carácter realista (128) o en las ya citadas estelas funerarias (Fig.11), que denotan la unidad básica del pueblo y la burguesía alejandrinas, dentro de su progresiva diferenciación. Es el arte oficial del rey, en cambio, el más instructivo sobre las nuevas vías.

La escultura oficial del reinado de Ptolomeo I, como ya dijimos, se separa, como la pintura, de la influencia sicionia, en este caso la lisípica. A cambio, se instaure una corriente jónico-caria, basada en el arte ático del siglo IV y en la plástica del Mausoleo de Halicarnaso, que aportan al arte de la monarquía un sentido de fuerza y de opulencia, buenos indicadores de los nuevos ideales.

Ya vimos cómo la estatua de Serapis (Fig.5 a 9), de evidente estilo micrasiático, cumplía estos presupuestos. Añadamos simplemente que había sido confeccionada con distintos materiales (129), en lo que, si no había innovación alguna (130), sí que se demostraba la adopción de las técnicas más suntuosas de que disponía el arte griego a fines del siglo IV.

En el caso de los retratos de Alejandro, de uso votivo relacionado con el culto ciudadano, y por tanto oficial, es también curioso el sesgo adoptado. En vez de copiar fielmente la estatua lisípea que, como hemos visto, existía con casi completa seguridad en Alejandría, el conquistador será representado, desde la época misma de Ptolomeo I, con un estilo más blando, con una cabellera más ondulada, sin el aspecto ascético de la Herma Azara, acudiendo a interpretaciones libres de Lisipo e incluso a retratos como el que debió realizar Leocares (131) (Fig.17).

Los retratos del propio Ptolomeo (Fig.18) se inscriben en la misma corriente (132): faz musculosa, predominio de la curva, aspecto general pesado y macizo. Sin embargo, si el nervio de Lisipo se ha convertido en músculo, aún muestra

el arte de Ptolomeo I un gusto por el retratismo, por lo distintivo, por lo humano (no olvidemos que Ptolomeo nunca se consideró dios, aunque en sus monedas (Fig.20) se asimile a Zeus), que casi desaparecerá bajo su sucesor, como veremos más tarde.

Ptolomeo, a lo largo de su reinado, había sabido hacer de su satrapía un reino coherente, basado en unos presupuestos innovadores, substituyendo el imperio militar de Alejandro por una comunidad de intereses entre los monarcas y los comerciantes establecidos en Alejandría, y había sabido evolucionar hacia un arte concorde con ese principio; pero, curiosamente, como antes que él había hecho el macedonio, o como después hará, entre otros muchos, Augusto, nada había cambiado de forma oficial. Ptolomeo supo siempre que la legitimidad de su mando procedía de Alejandro, que la figura del conquistador había marcado las mentes de indígenas y griegos, como la suya propia, y prefirió, durante mucho tiempo, mantenerse oculto tras el prestigio de su predecesor. Tal es la deducción principal que se deriva del arte oficial por excelencia, de aquél en que el Estado se muestra sin ambages tal como quiere parecer a sus súbditos y a los extranjeros: la numismática (133).

En efecto, si hasta cierto punto es lógico que, antes del 305 a.C., es decir, mientras es únicamente sátrapa, Ptolomeo no se haga representar en las monedas, ya lo es menos el que en ellas acuñe la efigie, no del rey nominal (Filipo Arrideo o Alejandro IV), sino del difunto Alejandro (Fig.19), coronado por una cabeza de elefante, y todavía lo es menos el que, después de coronarse rey, haga alternar monedas con su propia efigie (Fig.20) con otras en las que aún permanece la cabeza del conquistador. Sin lugar a dudas, Ptolomeo no se arriesgaba a olvidar el pasado legitimador, y llevaba su precaución hasta emplear, para los retratos de Alejandro, una estética liséptica, de rasgos magros y firmes (134), ya superada incluso en algunas monedas del propio Alejandro (135), y, en el reverso de las monedas (Fig.19), imágenes (Zeus sentado, Atenea en estilo arcaizante) que nada tenían que ver con el nuevo reino, y que estaban íntimamente vinculadas a la numismática macedónica (136). Incluso cuando se decide, por fin,

a colocar su retrato en las monedas, Ptolomeo I acuña en el reverso un águila sosteniendo el rayo, que se convertirá en el símbolo de la monarquía lágida, pero que no es por el momento más que una copia de algunas monedas de Alejandro (137), asimilando al monarca con Zeus. Sin embargo, ya en la cara del rey (Fig.20), al menos, se nota el cambio de estilo: del perfil clásico y esbelto de las monedas ptolemaicas que representaban a Alejandro, se pasa a las facciones realistas, dentro de la leve idealización, del Lágida (138), con una cabellera alborotada dinámica y decorativa y un juego de claroscuro evidentemente mayor, que coincide con las tendencias pictóricas y estatuarías comprobadas para el arte "culto" y oficial del reinado.

VIDRIOS Y JOYAS ORIENTALES

El hecho de que los griegos de Alejandría jugasen su intimidad social y racial en la baraja de las variantes, escuelas y tendencias del arte clásico de la Hélade, que expresasen en él sus deseos y teorías más queridos, y que se apresurasen a ambientar la ciudad recién fundada con los distintos estilos de su tierra natal, no quiere decir que permaneciesen por completo impermeables a los contactos con el exterior.

Nunca se había mostrado la cultura griega, pese a ciertos periodos de exaltación nacionalista, cerrada al arte y las ciencias de sus vecinos. Sin embargo, desde el Periodo Severo, lo común era digerir, remodelar a la griega las ideas y motivos exóticos, para insertarlos en la propia cultura. Ya hemos visto, a título de ejemplo, la adopción de los friosos de luchas de animales, propias del arte de las estepas, en el arte ático de las colonias del Mar Negro, Macedonia y Magna Grecia.

Pero a partir del siglo IV a.C., y sobre todo en la época de Alejandro, la apertura de horizontes geográficos provoca una innovación en el gusto: la aceptación, en lo pu-

ramente decorativo, de estilos exóticos vinculados ideológicamente con un material o una técnica.

Al comenzar la época ptolemaica, nos encontramos por tanto, cara a lo extranjero, con ambas actitudes: adaptación y aceptación, que podemos simbolizar, grosso modo, con dos artes distintas: la vidriería y la orfebrería.

El arte del vidrio, y más concretamente de las vasijas de este material (139), tenía ya larga e ininterrumpida tradición en el comercio griego. Centrado en gran parte en los pequeños ungüentarios con líneas onduladas de distintos colores que se suelen denominar "de núcleo de arena" (Fig. 21), había iniciado sus contactos con todo el Mediterráneo desde la época faraónica, a través de los fenicios en particular, y por tanto había sufrido por parte de los griegos (que incluso pudieron, en pequeña medida, tomar parte en su producción) una asimilación de formas más o menos acentuada. En el siglo IV a.C., cuando se heleniza incluso el arte fenicio de Cartago, tal postura se afianza, y hacia el año 300, cuando Alejandría se convierte en el gran puerto productor, o al menos difusor, de este tipo de trabajos en un Mediterráneo ya totalmente griego, se dan los últimos pasos para helenizar por completo en las formas un arte inicialmente egipcio por la técnica. Evolucionan los alabastrones (alargando algo su cuello, y limitando cada vez más sus asas a bolas de vidrio (140)) y los anforiscos (a los que, cada vez más, se añade un pie (141)), se desarrolla la producción de jarras u oinochoes (142), y se inicia (acaso por imitación de las hidrias de Hadra (143)) la de hidrietas (144) (Fig. 21). A la vez, desaparecen los arfbalos, substituidos por vasijas en forma de cantimplora, con dos mogotes de vidrio en la base (145), y, para todas las formas, se generaliza, aunque sin hacerse exclusiva, una decoración plumada muy elegante y característica (146).

En cambio, otras técnicas permanecían más ligadas al mundo bárbaro, y apenas sufrieron, al principio, la impronta griega. Hemos citado como la principal de ellas la joyería, pero antes de pasar a ella, no hemos de olvidar, como un campo característico de tal tendencia, la toréutica y las artes que la toman como modelo.

En este caso, no es ya una influencia puramente egip-

cía la que llega a la época ptolemaica. Durante dos siglos; el valle del Nilo ha sido dominado por sátrapas y funcionarios persas que debieron constituir la clientela más amplia de la alta artesanía del país, y no es extraño que, a la llegada de los macedonios, los talleres de toreutas, ceramistas y vidrieros de lujo hubiesen comenzado a repetir formas y motivos aqueménidas. Prótomos de león, esfinges coronadas y barbadas (147), se repetían en placas y vasijas de loza (una de las máximas especialidades de Egipto), y aún constituirán durante el siglo III a.C. modelos de fácil repetición, que los griegos, entusiasmados por lo rico y exótico, adquirirán sin comprender.

El influjo aqueménida se extiende también a la forma de las vasijas y su decoración. En particular, la ffa-le aqueménida o tazón jonio (Fig.22) (en su evolución, ambas formas se entremezclan), de tan brillante trayectoria en Asia (148), y adoptado, con variaciones o adaptación al mundo egipcio, en el valle del Nilo (149), prosigue su historia, que acabará por llevar, hacia el 200 a.C., al nacimiento de una cerámica tan griega como los "boles megáricos", extendidos por todo el Mediterráneo. Hacia la época de Alejandro y Ptolomeo I, la forma de tazón, decorada siempre con una roseta estilizada en el fondo, que cubre por fuera buena parte del cuerpo, tiene varias formas, pero en todas se trasluce el origen persa (150), y ya se produce, además de en metal y en vidrio tallado, en loza vidriada egipcia.

Esta loza, trabajada en un relieve muy plano, pintada con toques de color oscuro, y vidriada finalmente en color verde manzana o azulado, recibe el nombre de "Naukratis ware" o "de Mit Rahine" (Fig.58), y parece que comenzó a producirse en la segunda mitad del siglo IV a.C., en forma de boles (151), y ya veremos cómo adquiere, con posterioridad, formas más ricas.

No podemos sin embargo reducir la vajilla egipcio-persa, a la llegada de los griegos, a simples tazones. La tumba de Petosiris, en sus relieves, y algún conjunto, como el tesoro de Toukh el Garmous, nos muestran todo tipo de vasijas de metal que, en los primeros años del reino lágida,

prolongan, con ligeras adiciones helénicas en algún caso, el prestigio de la toréutica aqueménida: algún bol de forma persa y decoración egipcia (152) (Fig.22), tazones anchos (phiales) de molduras cóncavas (153), incensarios (154), jarras, y sobre todo una serie de rhitones (Fig.123), con prótomos de cabras, caballos o grifos (155), que constituyen, si no una innovación en el mundo griego, sí una generalización de este tipo de vaso, en principio exótico. Estos rhitones, que en el resto de Grecia venían helenizándose desde hacía siglos (156), son aceptados en Egipto con una adaptación mucho más sumaria (157).

Con este tipo de trabajos, por lo común realizados en plata, y a los que podríamos añadir, por ejemplo, un kylix y dos coronas que, según las "Cuentas de los Hieropes", fueron regaladas a Delos por Ptolomeo I y gente de su corte, pero cuya forma ignoramos, entramos ya de lleno en el campo de la orfebrería y la joyería. Aquí la actitud griega es bien característica. En efecto, y pese a que en la Grecia clásica la joyería no faltase, tomando los adornos casi siempre su inspiración de la escultura, se puede decir que durante el siglo IV a.C., se fue fraguando en la Grecia Propia una relación mental entre el oro y el Imperio Persa. Agotadas las minas de Siphnos y Thasos, el preciado metal entraba en Grecia a través del comercio y los tratados con el monarca aqueménida, y las minas que Filipo II de Macedonia puso en explotación en el monte Pangaeo sólo limitaron temporalmente esta dependencia. En tal situación de pobreza, cuando Alejandro, a través de sus victorias, abrió de nuevo la vía del oro asiático hacia el Mediterráneo, éste lo recibió trabajado por artistas persas, y lo aceptó así en gran medida (158).

Así pues, el periodo de Alejandro y de sus inmediatos sucesores, tanto en Grecia como en Egipto, se ve dominado, en la orfebrería, por una oleada de persismo comparable a la de la toréutica. En el arte oficial y religioso, claro está, esta tendencia pasa por un tamiz asimilador comparable al de las colonias áticas del Mar Negro (159), pero lo normal en las artes meramente suntuarias es la adopción muy poco modificada del exótico arte persa y, en otros casos, la invención de nuevas formas, fruto de la imaginación apli-

cada a un material, por así decir, "nuevo".

El hallazgo de Toukh el Garmous es, hoy por hoy, el principal conjunto de joyas ptolemaicas (aparte de las vasijas de plata ya reseñadas), y casi el único resto de la orfebrería del reinado de Ptolomeo I (160). En él hallamos, aparte de un pectoral de oro incrustado de piedras preciosas, de tipo y factura egipcios (161), obras de los dos tipos mencionados: de estilo persa, un brazalete con dos cabezas de león (162), y una cadena de oro acabada en ambos extremos por cabezas de león con cuernos (163), a los que se puede unir un brazalete de oro con prótomos de esfinges aladas de tipo oriental y peinado egipcio (164). De estilo griego, una serie de piezas que revelan las innovaciones introducidas, desde principios del helenismo, en las joyas de todo el mundo griego (165): el "nudo de Heracles" (166), acaso inspirado en piezas de la antigua joyería faraónica (167) (aparece en dos brazaletes adornados también -otra innovación- por un Eros (168)), y, ya fuera del tesoro de Toukh el Garmous, en dos anillos procedentes de Alejandría, hoy en el British Museum); el brazalete en forma de serpiente, y el engarce de piedras preciosas (169) (ambos se pueden ver en una pieza de dicho tesoro, con dos granates sobre la cabeza de la serpiente (170)).

Interesante resulta además la adscripción al tesoro de Toukh el Garmous de un brazalete (Fig.24) del museo Ashmolean de Oxford (Inv.nº1926-98), que muestra, en un medallón, una cabeza en relieve de Isis, de estilo griego y con "rizos líbicos" a la egipcia (aunque tratados según normas de la plástica griega). Es en efecto la primera representación helénica de Isis que conservamos, y la prueba de que, ya a principios del siglo III a.C., la compañera de Serapis había perdido, excepto en la forma del peinado, su aspecto exótico (171).

Nos queda tan sólo acabar este apartado de las influencias egipcias y persas eludiendo al creciente papel jugado por las piedras preciosas y duras en los objetos suntuarios. Con las conquistas de Alejandro, se difunden por el mundo griego las calcedonias, cornalinas y grana-

tes (172), en particular. En algunos casos, pudo mantenerse en la talla de piedras el arte oriental (173), pero en general se adopta, sobre todo en la talla de gemas para sellos y anillos, la tradición helénica, más acorde con el simbolismo personal e íntimo que tal tipo de piezas adquiere para su poseedor griego. Por tanto, en cuanto a la talla, se puede seguir, como en las artes del pueblo y la burguesía griega, la conocida convivencia de estilos de los grandes maestros del siglo IV: Praxíteles, Scopas, Lisipo, etc...(174). Y para el caso concreto de Alejandría, se pueden mencionar la ya citada olivina con la Afrodita Anadiomene de Apeles, y otra gema, ésta de vidrio, figurando un hombre inclinado, en un estilo que podríamos considerar ático (175).

CREACIONES ORIGINALES ALEJANDRINAS

En un ambiente tan receptivo, tan poco creador como fue, como pudo ser por su misma situación social y cultural, la Alejandría recién fundada de Ptolomeo I, ¿cabe pensar en los inicios de un arte original?

No nos referimos, claro está, a individualidades del "arte culto", como Antífilos, o como la pintora Helena, "hija de Timón el Egipcio", que pintó una Batalla de Issos y mereció, por su calidad u originalidad, ser recordada por las fuentes. Estos artistas, como los escultores de corte, pertenecen por su clientela a un sector social que permite en efecto innovaciones más o menos durables, pero siempre dentro de la evolución general de la plástica griega. Nos referimos a dos hechos formales concretos: las hidrias de Hadra y las vasijas negras de panza gallonada y con apliques moldeados (176), que pertenecen, por su difusión y calidad, al mundo de la artesanía.

Verdaderamente, no deja de extrañar, en la Alejandría de Ptolomeo I, la aparición de estas dos categorías de vasos, las únicas que se salen del tradicionalismo ambiental. Y el problema merece que le dediquemos nuestra atención.

Respecto a las vasijas negras con apliques (177)

(Fig.25), halladas sólo en Alejandría, y, bajo su influencia, en Creta (178), el problema es de menor cuantía. Este tipo de cerámica, que adopta en general la forma de ánfora o de hidria, tomando en el primer caso las asas una forma entorchada, y cuyo uso más corriente era el funerario, utiliza en realidad elementos que, sin excepción, eran ya usados por las cerámicas griegas, y en particular áticas y eoditálicas, del siglo IV a.C., y que se prolongan hasta bien entrada la centuria siguiente. Panza gallonada, franjas con decoración pintada de roleos de yedra, relieves realizados mediante moldes, imitando motivos de la toréutica, asas entorchadas, llegaron en diferentes vasijas a Alejandría (179), y allí pudo un ceramista con inventiva unir todo para dar lugar a unas piezas ricas, más aparatosas aunque menos elegantes que las de Atenas, y destinadas, como ellas, a substituir, imitándola, la costosa vajilla de metal.

¿Cuándo se pudo realizar esta "invención", cuyo éxito duró, por lo menos, hasta finales del siglo III a.C., sacralizada por el uso religioso? F.Courby (180) difundió la tesis de que fue en el último cuarto del siglo IV a.C. (181), basándose en las inscripciones funerarias que llevan algunas piezas de este tipo. Sin embargo, una serie de consideraciones, en parte tomadas de su mismo libro, limitan la seguridad de tal aserto, al menos si nos atenemos a las piezas que han llegado hasta nosotros.

En primer lugar, la complejidad e índole de algunas escenas estampilladas (Eros con la lira, Eros y genio femenino alado, Nike al lado de un trofeo, mujer con chitón e himation, mujeres sosteniendo un medallón con la cabeza de Atena, Nike bailando (182)) abogan por el siglo III ya avanzado; en segundo lugar, la propia comparación de alguna de estas escenas (como la Nike bailando) con los moldes de Mit Rahine (183), a los que el panalejandrínista O.Rubensohn había dado fechas muy altas en 1911, pocos años antes de la publicación de Courby, ha de ponernos en guardia. Además, Courby da como coetáneos estos vasos de las Hidrias de Hadra, cuyas inscripciones se fecharían, según la teoría en-

tonces admitida, entre 284 y 239 a.C.; pero esta teoría hoy ya parece invalidada, como vamos a ver en páginas sucesivas, y rebajada en unos lustros. Finalmente, y pese a lo poco preciso de las fechas de las necrópolis alejandrinas, siempre es sintomático que gran parte de estas vasijas hayan aparecido en Hadra, su anejo de Ezbet el Makhlouf e Ibrahimieh (184). En realidad, podemos pensar en términos generales que la producción de esta cerámica, que fue larga, sufrió sin duda una evolución estilística, de acuerdo con las modas, y en la que podemos, por ejemplo, apuntar un avance progresivo de la forma "hidria" frente a la forma "ánfora", sin duda ligado al éxito de las Hidrias de Hadra. Las piezas que conservamos deben fecharse todas en el siglo III a.C. (185), y por lo tanto queda como simple suposición la existencia de piezas anteriores. Lógicamente, resulta menos aventurado pensar que la invención, o por lo menos la generalización de una cerámica tan característica, no ocurriese en los primeros tiempos, puramente formativos, de la ciudad; sino, como muy pronto, en los últimos años de Ptolomeo I o los primeros de Ptolomeo II, cuando ya existan "alejandrinos" que no sean simples inmigrantes, y el ambiente empiece a favorecer un arte propio y distintivo de la ciudad.

El caso de las Hidrias de Hadra es mucho más complejo. Este tipo de vasijas, característico de la capital lágida, y cuya producción duró, al parecer, hasta principios del siglo II a.C., fue la urna funeraria más común durante los reinados de los Ptolomeos II, III y IV, en particular del segundo de ellos. Pero ¿cuál fue su origen? Se ha repetido que hay dos tipos de Hidrias de Hadra: las pintadas en marrón oscuro o negro sobre el fondo ocre de la arcilla (Fig.26), y las que han recibido, sobre una capa blanca que cubre todo el vaso, una pintura polícroma (186) (Fig.27). Cada uno de ambos tipos, que al parecer son contemporáneos (187), sigue una norma en su decoración (franjas en el primero, ausencia de marco para los objetos pintados en el segundo), pero ninguno de los dos se vincula con seguridad a una tradición griega del siglo IV a.C.. Se ha pretendido relacionar el grupo pintado en negro con las cerámicas beocias, en especial las de Cabirion (188), y acaso sea, hoy por hoy, la única solu-

ción aceptable, pero no hay que olvidar que esta cerámica había desaparecido prácticamente a mediados del siglo IV a.C., después de un largo periodo de decadencia (189), y que los mejores vasos de Cabirion no deben ser posteriores al año 400 a.C. (190). Otras posibilidades se abren a través de Hydrias de Hadra aisladas (Fig.28), que no corresponden a ninguno de los dos grupos, y que muestran, por lo contrario, la técnica de repintes en rojo sobre negro, substituto, como en la cerámica de Gnathia, de la técnica de figuras rojas. A partir de piezas de este tipo, sería posible remontarse a estilos del siglo IV a.C. (191), y las piezas de los dos grandes estilos serían posteriores, y evoluciones de éstas.

A las dificultades de orden formal, se añaden las funcionales. Los alejandrinos se enterraban siguiendo los ritos griegos de inhumación y de cremación (192), y en general aceptaban varios sistemas de enterramiento, distintos según la riqueza y la época. Dejando de lado los monumentos arquitectónicos, a los que aludiremos en el capítulo próximo, podemos hablar, al principio, de un tipo de tumba a la ateniense, con su estela plantada sobre el enterramiento (193); posteriormente -por ejemplo, en Hadra- se observa cómo, a veces destruyendo las tumbas de estela (cuyos difuntos, por tanto, ya debían estar olvidados), se realizaron fosas con nichos, en los que se introducía el cadáver o la urna cineraria, y que se cerraban con una lápida pintada en forma de puerta ("pseudopuerta") (194). En realidad, parece, por la índole de los objetos hallados en las tumbas, que, más que rígidas tradiciones rituales, contaba simplemente el afecto humano al difunto (195), y por tanto era posible una cierta elasticidad en las costumbres, con uso paralelo y simultáneo de varias tradiciones, innovaciones, etc. En Grecia, las urnas cinerarias tampoco habían tenido una forma concreta e inamovible, pero era bastante usada la de ánfora (196), siendo más escasa para estos menesteres la de hidria (197). En Alejandría debió recibirse la tradición griega, y por lo tanto la moda creciente de la hidria pide una explicación, aunque pueda ser sólo eso, una moda, que no exige cambio alguno en la religiosidad o los ritos (198).

Al perder la sepultura buena parte de su carácter sacro (por lo menos en el sentir general), parece probable que todos aquellos elementos que no viniesen consagrados por la tradición (como la estela) tuvieran un origen profano, vinculado a la vida anterior del difunto (sus objetos preferidos) o a la vida de quienes lo enterraron. Y por tanto, no sería temerario pensar que, como ya había ocurrido con las ánforas en Grecia, las Hidrias de Hadra hubiesen sido inventadas con un fin profano, y sólo utilizadas a posteriori como urnas funerarias (199), aunque este uso acabase por generalizarse. Si la división en dos grupos evidentes, el de pintura negra y el policromo, es anterior o no a la adopción de las hidrias como urnas cinerarias es algo, sin embargo, indiscernible.

Tenemos ciertos datos que nos permiten fechar el comienzo del uso fúnebre de las Hidrias de Hadra: éste es anterior a mediados del siglo III a.C. porque han aparecido algunas en la necrópolis de Sciatbi (200), e incluso tiene un término post quem muy claro, al fecharse las inscripciones que varios ejemplares ostentan con la fecha de su utilización entre 271 y 210/209 a.C. (201). Pero si antes se emplearon con otra función, cuándo y para qué fueron creadas estas hidrias, de forma ligeramente distinta a la ática tradicional?

En cuanto a la fecha, se suele colocar alrededor del año 300 a.C. (202). L. Guerrini, en su intento de catalogación de este tipo de vasijas, incluye dos grupos (A y B) entre el 325 y el 290 a.C.. Sin embargo, no hay datos suficientes para ello (203). Esta autora basa su cronología alta en un intento de sincronizar el hipogeo A de Sciatbi con el resto de la necrópolis; en este hipogeo han aparecido dos Hidrias de Hadra que, por comparación con otras inscritas, Pagenstecher y -corrigiéndole- Adriani fecharon a fines del siglo III a.C.; Guerrini niega validez a dicha comparación y sitúa el hipogeo a fines del siglo IV o principios del III, como el resto de Sciatbi, so pretexto de "no alargar demasiado la vida de la necrópolis". Otras razones aporta L. Guerrini para fechar sus grupos A y B, pero de orden estilístico, ninguna concluyente, y en general contrarias al parecer de otros eruditos, como T. Leslie Shear y E. Breccia (204). En

realidad, en el estado actual de la cuestión, lo más sensato es afirmar que se ignora, en principio, cuándo comenzaron a producirse las Hidrias de Hadra, aunque parece casi seguro que en los últimos años de Ptolomeo I ya se realizaban (205).

Por lo que respecta a su uso, se han aventurado algunas hipótesis, tanto para su primitiva utilización profana como para la funeraria, que tienden a resaltar su carácter oficial. Por un lado se ha destacado el hecho de que su presencia en la "pompa dionisiaca" descrita por Ateneo (Deipnos. V, 25 y ss.) entre los trípodes delficos y las ánforas panatensicas indica su uso como premios agonísticos (206); y, por otro, se ha indicado que posiblemente se limitase su uso funerario a grupos concretos de personas, como tenderían a demostrar las inscripciones conocidas (207).

Podemos por tanto concluir, para explicar el nacimiento de las Hidrias de Hadra, que, lejos de ser una creación espontánea y popular, parecen corresponder a una decisión oficial, debida al rey o al gobierno ciudadano, y tendiente a crear el paralelo alejandrino a otras cerámicas de uso cívico, como las ánforas panatensicas de Atenas (208). Ello explicaría la novedad (o arcaísmo, si recordamos las cerámicas de Cabirion) de la decoración. Del mismo modo, tendrían también las Hidrias, al ser usadas como urnas cinerarias, un carácter cívico, y servirían sobre todo para enterramientos honoríficos por cuenta del Estado, y sin duda también para ciudadanos para los cuales tal cerámica tenía una significación concreta. No se nos escapan las dificultades de esta explicación, como pueden serlo el que no se dé razón de las diferencias decorativas de los vasos, o la absoluta ignorancia en que quedamos acerca de la significación de los dos grupos de Hidrias; pero nos parece, hoy por hoy, la tesis menos problemática, que tiene además la ventaja de explicar el pronto establecimiento de una cerámica típica de Alejandría, en el momento en que, como hemos repetido, era todavía general la coexistencia de los diversos estilos griegos. Es un simple paso hacia la "alejandrización" de las artes que vamos a observar en el periodo de Ptolomeo Filadelfo.

NOTAS AL CAPITULO II

- (1). E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.32-35 y 39-40; P.Jouguet. *El Imperialismo...*, p.166. En general, para esta introducción histórica, utilizamos datos de ambos libros.
- (2). E.Bevan. *op.cit.*, p.38-39.
- (3). P.Grimal. *El Helenismo...*, p.24.
- (4). P.Grimal. *op.cit.*, p.34-35.
- (5). V.Ehrenberg. *Alexander...*; W.W.Tarn, en *La Civilisation...*, p.164, expone clara y brevemente la política de Ptolomeo I respecto a griegos y egipcios: según él, al principio de su estancia en Egipto, dejó en manos de europeos el ejército, mientras que el poder civil seguiría en manos de los egipcios (como en la época de Alejandro), pero esta línea de conducta fue modificada cuando Ptolomeo inauguró su política de conquista de ultramar, y cedió ya todos los puestos a los griegos.
- (6). Afirma W.W.Tarn (aunque sin duda exageradamente), en *La Civilisation...*, p.164, que bajo los tres primeros lagidas ningún egipcio entró siquiera en el ejército.
- (7). Véase W.Schubart. *Die Griechen...*
- (8). M.Rostowtzeff. *Historia...*, p.152.
- (9). E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.57.
- (10). J.Devernois. *Banques...*, p.307.
- (11). De las dos tesis tradicionales sobre la política económica de los Ptolomeos: la de Wilcken (U.Wilcken y J.Mitteis. *Grundzüge und Chrestomathie der Papyruskunde*. Leipzig-Berlin, 1912), según la cual los Ptolomeos buscaban el imperialismo a través del florecimiento económico de Egipto, y la de M.Rostowtzeff, según la cual buscaban el florecimiento económico de Egipto a través del imperialismo (ambas citadas por P.Jouguet. *El Imperialismo...*, p.311-312), parece que, en el siglo III a.C., la más cierta es la primera, si no tomamos "florecimiento de Egipto" como sinónimo de "florecimiento de Alejandría".
- (12). En E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.46-49, se traduce entera.
- (13). El traslado de la capitalidad de Memfis a Alejandría ha sido interpretado como abandono de la política indigenista (opinión de Kornemann, citada por H.Idris Bell, *Egypt...*, p.35), como protección a los guerreros griegos (opinión del propio Idris Bell, *loc.cit.*), o como apertura de una política mediterránea. En realidad, estos tres hechos no se excluyen, e incluso son tres facetas de un mismo acontecimiento trascendental para la política exterior e interior de Egipto.
- (14). E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.42-43.
- (15). En 310, Ptolomeo ataca sin éxito Cilicia (H.Swoboda. *Historia de Grecia...*, p.265; P.Grimal. *El Helenismo...*, p.46; P.Jouguet. *El Imperialismo...*, p.182).
- (16). P.Jouguet. *op.cit.*, p.199. Es en esa época cuando Ptolomeo establece su cuartel en Cos, naciendo allí su hijo y sucesor Ptolomeo Filadelfo.
- (17). P.Grimal. *op.cit.*, p.46.

- (18). E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.44; P.Jouguet. *op.cit.*, p.46.
- (19). E.Bevan. *op.cit.*, p.45. Según P.Grimal, *op.cit.*, p.49, también conservaría, hasta el 303, alguna guarnición aislada en el Peloponeso.
- (20). E.Bevan. *op.cit.*, p.45.
- (21). E.Bevan. *op.cit.*, p.51; P.Jouguet. *El Imperialismo...*, p.203; M.Rostowtzeff. *Historia...*, p.169.
- (22). E.Bevan. *op.cit.*, p.54; P.Jouguet. *op.cit.*, p.209 y 212.
- (23). Desde la época de Alejandro, es visible una mayor adaptabilidad a nuevos ambientes por parte de los macedonios que por parte de los griegos (véase P.Grimal. *El Helenismo...*, p.29).
- (24). M.Rostowtzeff. *Historia...*, p.168.
- (25). E.Bevan. *op.cit.*, p.55.
- (26). P.Grimal. *op.cit.*, p.54.
- (27). En el campo de la arquitectura egipcia, a la que haremos más referencias por estar más ligada a la actitud oficial de los reyes, siguen siendo muy útiles dos obras de Jéquier: *Temples...* y *Manuel...* Entre las artes menores, una de las más importantes, y cuya influencia en el arte helénico será mayor, es la de los vidrios y cerámicas vidriadas; en el campo de las esculturillas de estos materiales, debe verse el artículo de J.D.Cooney, *Glass Sculpture...*, verdadera historia del género, y también E.Riefstahl. *Ancient Egyptian Glass...*, y la obra *Trois Millénaires...* (p.37, 30-31). Interesantes placas de pasta vítrea, en general representando cabezas, pueden verse en JGS, X, 1968, p.181 (cabeza de rey, en el Cleveland Museum of Art, Ohio), en *Ancient Glass...*, p.7 (otra cabeza remejante), en *Glass...*, p.33 y 35 (dos cabezas y la parte inferior de un cuerpo), etc.; son en general interpretados como apliques de muebles u otros objetos. También es interesante la técnica del "camafeo de vidrio", precedente de la usada, por ejemplo, en el Vaso Portland (véase E.Simon, *Die Portlandvase...*, p.45 y Tafel 14). Otros tipos de vidrios, por integrarse en las formas o el mercado griegos, serán tratados en su lugar. En la joyería egipcia de la época ptolemaica, hay objetos de todos los tipos, desde gemas (por ej., véase E.Brandt. *Antike Gemmen...*, p.71, n° 359) hasta pectorales, como el del tesoro de Toukh el Garmous (M.Rostowtzeff. *Historia...*, Lám.XLVII). Buena cantidad de piezas de orfebrería y vidrio ptolemaicas están catalogadas en E.Vernier. *Bijoux...* (por ej., n° 53185 a 53197, 53256 a 53258, y 53268 a 53272). Para la escultura de tipo egipcio, se puede consultar B.V.Bothmer. *Egyptian Sculpture of the Late Period*. New York, 1960; reimpresión en New York, 1969.
- (28). A.Lesky. *Historia de la Literatura Griega...*, p.797.
- (29). G.Jéquier. *Temples...*, p.2. En el conjunto dedicado a Alejandro IV apareció una estatua de rey, de estilo híbrido grecoegipcio (Museo del Cairo, n° 1281), que ha recibido todo tipo de identificaciones: para unos es el propio Alejandro IV; para H.Kyrieleis (*Bildnisse...*, p.57, Tafel 45, 2-4) es Ptolomeo V; para Z.Kiss (*Notes...*) es Tiberio; para F.v.Bissing (*Ägyptische Kunstgeschichte*. Berlin, 1934, n° 104-105, citado por Z.Kiss, *op.cit.*) se parece a Octaviano, y para Michalowski se puede fechar a principios del periodo romano. De cualquier modo, parece que la identificación con Alejandro IV, en el estado de nuestros conocimientos, es imposible por el grado y tipo de mestización artística que muestra la estatua. Tal estilo, hoy por hoy, no se puede concebir antes de fines del siglo III a.C.

- (30). P.Jouguet. *La Politique...*
- (31). E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.46-49.
- (32). Véase W.Stevenson Smith. *The Art...*, y el artículo "Tunah" de la EAA (por S.Donadoni). El "muro de cortina" es el que une unas columnas a otras y tiene una altura inferior a ellas, dejando así unas a modo de ventanas en la parte superior. Es un elemento muy usado en la arquitectura egipcia de la época ptolemaica.
- (33). Incluso en la necrópolis de Tunah, donde la tumba se encuentra, es imposible hallar nada semejante de la época ptolemaica temprana, ni siquiera en la galería C, donde aparece Ptolomeo presentando ofrendas a Anubis, Osiris y Thot, en estilo puramente egipcio (Véase G.Grimm. *Tunah el-Gebel...*).
- (34). E incluso algunos modelos de vestidos, que muestran la aceptación por parte de algunos sacerdotes indígenas de las vestiduras a la griega, pues, como observa G.Lefebvre (*Le Tombeau...*), Petosiris y sus familiares aparecen siempre, o casi siempre, envueltos en el himation que solemos llamar "capa macedónica".
- (35). W.Stevenson Smith (*The Art...*, Pl.187) la fecha aproximadamente hacia el 325 a.C.; G.Lefebvre, que publicó la tumba (*Le Tombeau...*), considera que fue realizada por su destinatario alrededor del año 300 a.C., y F.W.v.Bissing (*Zu alexandrinischen Denkmälern...*, p.186) concluye del hecho de que no se cite a Ptolomeo I en la tumba, que ésta se realizó antes de que el Lágida se coronase rey en el 305 a.C.
- (36). G.Lefebvre, *op.cit.*, da ambas soluciones como posibles, sin decidirse por ninguna.
- (37). P.M.Fraser. *Ptolemaic Alexandria...*, p.521.
- (38). P.M.Fraser. *op.cit.*, p.496.
- (39). Entre la larga bibliografía que se ha dedicado a Serapis, pueden citarse, aparte de síntesis rápidas como la de P.Jouguet. *El Imperialismo...* p.304, la de H.Idrid Bell. *Egypt...*, p.39, o la de E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.59-65, por ejemplo, estudios de gran importancia, entre los que ha sobresalido el de U.Wilcken, *Urkunden der Ptolemäerzeit (Ältere Funde)* Vol.I: *Papyri aus Unterägypten*. Berlin y Leipzig, 1922-1927, seguido generalmente por los autores posteriores, y, ya más modernamente, P.M.Fraser. *Current Problems...*, J.E.Stambaugh. *Sarapis...*, y W.Hornbostel. *Sarapis...*
- (40). Macrobio. *Saturnalia*, I, 20, 16.
- (41). Plutarco. *De Iside et Osiride*, 361-F. J.E.Stambaugh, *op.cit.*, p.10-11, estudia este problema, concluyendo que, mientras que estas citas tienen base, las que relacionan ya a Serapis con Alejandro son tardías y de escasa autoridad. Sin embargo, sí es cierto que Osor-Hapi, con el nombre helenizado de Oserapis, tenía ya adeptos entre la colonia griega de Memfis a mediados del siglo IV a.C., como lo demuestra el papiro de una tal Artemisia, de esa fecha (E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.61; J.E.Stambaugh. *op.cit.*, p.62).
- (42). Es la opinión de U.Wilcken, recogida por E.Bevan. *op.cit.*, p.62.
- (43). Respectivamente, *De Iside et Osiride*, 361-F a 362-A, e *Historiae*, IV, 83-84. Jerónimo, en la versión griega (Eusebio, II, p.119, ed. Schöne) fecha la introducción de Serapis en 286 a.C.
- (44). *Protrepticus*, IV, 48, 1-3. Jerónimo, en la versión armenia (Eusebio,

p.120,ed.Schöne) fecha la introducción de Serapis en 278 a.C., y Cirilo (Adversus Julianum,I,13), entre 284 y 281, es decir, entre el reinado de Ptolomeo I y el de Ptolomeo II.

(45). Citado por Clemente de Alejandría. Protrepticus,IV,48.

(46). Por ejemplo, mientras que W.Hornbostel, Sarapis...,p.91-95, considera que Cerbero acompaña a la estatua primitiva de Serapis, J.E.Stambaugh, Sarapis...,p.17-18, niega tal relación hasta el periodo imperial romano, no habiendo pruebas arqueológicas a favor de ninguno de ambos.

(47). J.E.Stambaugh. op.cit.,p.21.

(48). W.Hornbostel, que acaba aceptando la posible paternidad de Bryaxis, fecha la elaboración de la imagen entre 310 y 300 a.C. (Sarapis...,p.126). También P.M.Fraser, Current Problems...,p.41, fecha la introducción de Serapis a fines del siglo IV.

(49). W.Hornbostel, op.cit., p.177.

(50). Por ejemplo, la de Athenodoro (recogida por Clemente de Alejandría, Protrepticus,IV,48) y las del Pseudo-Callistenes y Plutarco (De Iside et Osiride,28).

(51). O reconstrucciones, porque J.E.Stambaugh (Sarapis...,p.18-26), por ejemplo, imagina dos prototipos fundamentales: el de Alejandría y el de Memfis.

(52). El propio W.Hornbostel (Sarapis...,p.78-91), que suele aceptar en su intento de reconstrucción un original que se acercaría mucho a la copia del Museo de Alejandría, Inv.3916 (Fig.7), acepta la tesis, enunciada por Castiglione (La statue de culte hellénistique du Sarapéion d'Alexandrie). En Bulletin du Musée Hongrois, nº12,1958,p.17-39) de que los mechones de la frente son ya de época romana (p.206), y por lo tanto no corresponden a la estatua original.

(53). W.Hornbostel (op.cit.) cita una serie de piedras de sortija, monedas y un camafeo (sus Abb.61 a 68 y 88). A dicha lista se pueden añadir una amatista tallada del British Museum (72.6.-4.1273), publicada por G.M.A.Richter. Engraved Gems...,nº640, y una impresión de anillo con cabeza de Serapis, fechable a mediados del siglo II a.C., recientemente hallada en Chipre (Archaeological Reports for 1975-76. "Archaeology in Cyprus (1969-76)", por K.Nikolaou).

(54). W.Hornbostel, op.cit.,p.51-52, considera "Bryaxis" o "Bryassis" como un nombre cario, documentado en Halicarnaso, Cos, Iasos, etc.

(55). Ch.Picard. Manuel...,p.855, cita entre las obras de Bryaxis el Mausoleo de Halicarnaso, un grupo de Zeus, Apolo y leones en Patara (Licia), cinco estatuas colosales en Rodas, un Dionysos en Cnido, el "Serapis" hecho para Sinope, y un Apolo en Dafne cerca de Antioquia.

(56). W.Hornbostel. op.cit.,p.128.

(57). A.W.Lawrence. Greek Sculpture...,p.182. Catalogada Rm 12 nº36.

(58). En el artículo "Alessandrina, arte" de la EAA.

(59). V.Tran Tam Tinh. A propos d'un vase...

(60). Diod.Sic.,I,25,2.

(61). P.M.Fraser. Current Problems...,p.23.

(62). Desde su fundación, Alejandro se había ocupado de que no se descuidasen las obras, y había encargado especialmente a Cleomenes de Naucratis que velase por ellas, cosa que éste había llevado a cabo con to-

do entusiasmo (según el libro *Oeconomica*, falsamente atribuido a Aristóteles, citado por E. Bevan. *Histoire des Lagides*..., p.33-34).

(63). Según Iul.Val.I,25 y Ps.Callist.I,31; Vitrubio,II, en cambio, lo considera macedonio.

(64). Citado por A.Bernard. *Alexandrie*..., p.58.

(65). M.L.Bernhard. *Quelques remarques*..., p.318.

(66). M.Coppa. *Storia dell'Urbanistica*..., p.1120-1121.

(67). Diod.Sic.,XVII,52 y Estrabón,XVII,1,18, le dan una anchura de un plectro, o sea, unos treinta metros.

(68). Que medía, según Estrabón,XVII,1,10, más de un estadio de longitud.

(69). Estrabón,XVII,1,8, y Diod.Sic.,I,50,7, dicen que cada monarca añadía al palacio otros edificios, con lo que en época romana éste se hallaba constituido por una serie de cuerpos y pabellones yuxtapuestos.

(70). Ammiano Marcellino,XXII,16,12-13; Rufin. *Hist.Eccles.*,II,22-26; Aphthon. *Progymnas.* ed.Rabe,p.38 y ss.

(71). A.Rowe. *Discovery*..., *passim*.

(72). Véase M.Rostowtzeff. *Historia*..., Láms.XLVII; H.Hoffmann y P.F.Davidson. *Greek Gold*..., p.170 y ss; D.E.Strong. *Greek and Roman Gold*...

(73). Ha sido ampliamente estudiado y citado. Véase por ejemplo M.Rostowtzeff. *Historia*..., Láms.XLVIII; A.Adriani. *Divagazioni*...; L.Byvanok-Q.v.U. *Les Bols Mégariens*..., y sobre todo A.Ippel. *Guss und Treibarbeit*..., y O.Rubensohn. *Hellenistische Silbergerät*... Véase también A.W.Lawrence. *Greek Sculpture*..., p.213.

(74). Véase A.Adriani. *Repertorio d'Arte*...,C,59,p.109, donde se hallará amplia bibliografía.

(75). A.Adriani. *Fouilles*...,p.65ss.; A.Adriani. *Scooperte*...,p.23ss.

(76). Véase A.Adriani. *Repertorio d'Arte*...,C,60-70,p.110-120, con bibliografía.

(77). A.Adriani. *Fouilles*...,p.83 y ss.

(78). A.Bernard. *Alexandrie*...,p.213.

(79). M.Rostowtzeff. *Historia*...,p.162.

(80). Véase, por ejemplo, el ajuar de una tumba del delta del Nilo (Allard Pierson Museum, Amsterdam), publicado por M.Rostowtzeff, *Historia*..., Láms.XX, que consta de una "tanagra" y diez vasos de formas diversas, casi todos de evidente procedencia ática, según Beazley (según G.A.S.Snijder, en cambio, unos son áticos, otros de forma y técnica griegas, pero de factura local, y dos son de Gnathia). Es un conjunto fechado con seguridad a fines del siglo IV a.C.

(81). Sobre los vasos "de las Pendientes Occidentales" y su bibliografía, véase el artículo "Pendici Occidentali, ceramica delle" en la EAA, por P.Moreno.

(82). Sobre la presencia de este tipo de vasos en Alejandría, véase R.Pagens-techer. *Expedition Evon Sieglin* II,3, Leipzig,1913,p.13ss., y sobre todo E.Breccia. *La Necropoli di Sciatbi*. El Cairo,1912. F.Courby (*Les vases grecs*.. p.202 y Pl.VIib) comenta algunos vasos estudiados por Breccia, como un cántaros que es por cierto idéntico a otro hallado en Atenas (Inv.2311 del Museo Nacional de Atenas), fechándose el de Alejandría por unas monedas de 310-285 a.C.).

(83). R.Pagenstecher. Dated Sepulchral Vases..., p.389, cita los hallazgos del cementerio de Abusir (publicados por C.Watzinger. Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Grossen (Ausgrabungen der Deutschen Orientalgesellschaft in Abusir.III) y el vaso de Munich con el Juicio de Paris (Véase C.Watzinger. op.cit.).

(84). En Efeso, por ejemplo, según M.Rostowtzeff. Historia..., p.163.

(85). En 317 a.C.

(86). Sobre las estelas esculpidas, sigue siendo la mejor publicación de conjunto la de E.Pfuhl. Alexandrinische Grabreliefs...; de las que este autor cita, la más típicamente ática, y la más antigua, además de ser de las escasísimas de mármol, es la n°1 (Fig.11). Dentro del mismo tipo ático son particularmente interesantes la 3 y la 9, ya de caliza, y por lo tanto realizadas con seguridad en Egipto. Sobre las estelas pintadas, véase sobre todo B.R.Brown. Ptolemaic Paintings... De entre las estelas del que llama esta autora "estilo I", y que se caracteriza precisamente por la tradición ática del siglo IV a.C., puede corresponder a dicho siglo, por ejemplo, la Cat.N°13, que representa a un hombre sentado mirando a un niño.

(87). Se ha discutido mucho sobre la utilización de las "tanagras", ya que algunas, con figuras de danzantes, podrían representar ritos orgiásticos. La tesis de su puro decorativismo, que sostiene por ejemplo E.Breccia (Terrecotte..., p.12), parece ser por ahora la que presenta menos problemas.

(88). D.B.Thompson. Three Centuries..., I,A,p.156-157, adhiriéndose a una opinión de G.Kleiner, Tanagrafiguren..., p.44 y ss.

(89). Si se acepta, como G.Kleiner (Tanagrafiguren..., p.31 y ss.) y D.B.Thompson (Three Centuries..., I,A,p.20), la opinión de Adriani, fechando la necrópolis de Sciatbi entre 300 y 200 a.C.; sin embargo, como hemos visto, las fechas son simplemente aproximativas.

(90). D.B.Thompson. Three Centuries..., II,B,p.139, y I,A,p.156-157.

(91). Excepto, en particular, la terracota que ya hemos citado en un ajuar de tumba del delta del Nilo (M.Rostowtzeff. Historia..., Lám.XX), fechada a fines del siglo IV a.C., y considerada "de factura griega local".

(92). Véase G.Kleiner. Tanagrafiguren..., y su recensión por D.B.Thompson, donde se lanza la hipótesis de una vuelta de los artesanos beocios a su antigua ciudad, reconstruida en 316 a.C., dejando en Alejandría discípulos incapaces de toda innovación.

(93). Citado por G.Kleiner. Tanagrafiguren..., p.43.

(94). Véase, por ej., A.Adriani. La Magna Grecia..., p.87-88, donde se afirma que, hasta 272 a.C., poco más o menos, se da una influencia de Tarento sobre Alejandría, influencia que se invierte posteriormente.

(95). Por ejemplo, dos moldes de yeso del conjunto de Mit Rahine, ambos de forma almendrada, pueden relacionarse con el sur de Italia: uno, que representa a Neoptólemo sobre el altar, tiene paralelos iconográficos en vasos apulios y es estilísticamente semejante a ciertos bajos relieves tarentinos (véanse en P.Wuilleumier. Tarente..., Pl.XIII,5), y el otro, una nike portando un escudo, también se parece, aunque más lejanamente, a una nike metálica de Tarento, portadora de un trofeo.

(96). Sobre la cerámica "de Gnathia" en general, véase sobre todo L.

Forti. La cerámica... Sobre su influencia en Alejandría, véase R. Pagenstecher. *Dated Sepulchral Vases...*, p.389; A. Balil. *Las actividades...*, p.53; S. Winckelmann. *Späte Gnathia-Vasen...*, donde se publican dos cántaros de Sciatbi (1, a y b), que también podrían ser obras áticas por su forma (Véase en C. Watzinger. *Vasenfunde...*, el vaso del Museo Nacional de Atenas Inv.2355). Ch. Picard. *La fin de la Céramique...*, cita, entre las cerámicas relacionadas con la de Gnathia, algunas vasijas procedentes del Bajo Egipto, de las que hay varias inéditas en la sala XVII del Museo de Alejandría, otras del Museo del Cairo, de las cuales C. Watzinger publica algunas en AA, 1902, p.156-157, Fig.3 y 7, n°11 a 14, y otras del Museo de Sèvres, halladas en Berenice (n°4166c12); sin embargo, este autor concluye que, del mismo modo que hay diferencias entre el estilo "de Gnathia" (decoraciones de máscaras, pájaros, animalillos, sítulas, instrumentos de música) y el de "las Pendientes Occidentales" (decoraciones de cornucopias, bucráneos, delfines, tirsos), se han exagerado las semejanzas precisas entre la cerámica "de Gnathia" y la alejandrina, aunque pueden admitirse las tesis de Pagenstecher, *op.cit.*

(97). Véase, por ej., R. Pagenstecher. *Schwarzfigurige Vasen...*, Pl. XIV, fig.1, donde se alude a un lekythos de Gela, procedente de Egipto, que se encuentra en el Pelizaeus-Museum. Esta pieza, según dicho autor, puede ser una importación antigua o, según Rubensohn, importación moderna.

(98). En Egipto, por ejemplo, en el mosaico de Sciatbi (Fig.75) y en otro de Alejandría (B.R. Brown. *Ptolemaic Paintings...*, Pl. XLIV, 1 y 2), en alguna Hídria de Hadra (Fig.26) (L. Guerrini. *Vasi...*, Tav. IV; C, 6) y, en Creta (dependiente de los Ptolomeos en lo cultural), en la diadema de oro de Ino, a la que nos referiremos inmediatamente. En el sur de Italia, por ej., en relieves de terracota (P. Wullemier. *Tarente...*, Pl. XL, 5 y 6) y en cerámicas pintadas (A.D. Trendall. *The Red-figured Vases...*, Pl. 62, 1 y 93, 1-2; F. Courby. *Les Vases Grecs...*, Pl. VIa; C.W. Lunsingh S. *Grieksche Ceramiek...*, fig.144).

(99). Macedonia, en sus mosaicos (de hacia 300 a.C.) de Palatitsa (véase más abajo) y Pella (véase, por ej., M. Robertson. *A History...*, t. II, fig.153a; BCH.86, 1962, p.812, fig.26). El sur de Rusia, ya en el siglo IV a.C., en el jarro de Chertomlyk (T. Talbot Rice. *The Scythians...*, p.72, fig.13), en el adorno de corona de Kul Oba (E.H. Minns. *Scythians...*, p.202, fig.96), en el féretro de Anapa (E.H. Minns. *op.cit.*, p.325, fig.235), etc. En justicia hay que distinguir una evolución doble del roleo, a partir del esquemático de la cerámica ateniense: el que simplemente complica las palmetas y los tallos, sin quitarle su valor dibujístico de dos dimensiones, y el que intenta acercarse a la naturaleza, dando tres dimensiones al diseño. Sin embargo, y dado que, tanto en Alejandría como en el sur de Italia, Macedonia y Mar Negro se hallan los dos tipos de evoluciones, no hemos creído necesario hacer la distinción.

(100). Por ejemplo, en Macedonia, en los mosaicos de Pella (véase referencia en la nota anterior), en la cratera de Derveni (véase, por ej., M. Robertson, *op.cit.*, fig.141b) y en mosaicos de Olinto (D.M. Robertson. *Excavations at Olynthus, II...*, fig.165 y 205; y, del mismo autor, *Greek Mosaics...*, Pl. XVIII, 1 y 2), y, en el sur de Rusia, en el féretro de Tama (E.H. Minns. *op.cit.*, p.324, fig.234), en el carcaj de Chertomlyk (T. Talbot Rice. *op.cit.*, Pl.7), en el brazalete de Kul Oba (E.H. Minns. *op.cit.*, p.199, fig.92), en los vasos de Kul Oba (*Ibidem*, p.198, fig.91), y en vasos de Kertsch (K. Schefold. *Untersuchungen zu den Kertschen Vasen*. Berlin-Leipzig, 1934. Tafel 17, n°582).

(101). Hoy en el Allard Pierson Museum de Amsterdam. Véase M. Rostowtzeff.

Historia..., Lám. XLVIII.

(102). Véase E.H.Minns. *Scythians...*, p.324, fig.234.

(103). Publicado en BCH.81, 1957, p.601-604, fig.11-12, donde se da como derivado de modelos anteriores, como un mosaico de Sicione descubierto por A.Orlandos (*Praktika*, 1941-44, p.59, fig.3). También hay decoraciones similares en el mosaico de la tholos A del sector VI de Pella (BCH.90, 1966, p.871-875, fig.5). En Magna Grecia se parece a este motivo, aunque menos que los reseñados, un friso de sirenas representado en un ánfora de Ruvo (Museo de Nápoles, 3246) (M.Borda. *Ceramiche Apule*. Bergamo, 1966. fig.35).

(104). G.Neumann. *Ein frühhellenistisches Golddiadem...*, *passim*.

(105). E.H.Minns. *Scythians...*, p.392. fig.289.

(106). Museo del Cairo. n.º 33102. Véase, por ej., M.C.C.Edgar. *Grasco-egyptian Coffins...*

(107). C.Watzinger, citado por J.Ph.Lauer y Ch.Picard. *Les Statues Ptolémaïques...*; L.Byvanck-Q.v.U. *Le Trésor de Tarente...*

(108). E.H.Minns. *Scythians...*, p.324. fig.234.

(109). Véase A.Adriani. *Divagazioni...*, p.11 y p.62, nota 53, donde intenta rechazar la impresión, a nuestro modo de ver correcta, de O.Rubensohn. *Hellenistische Silbergerät...*, p.36 y ss.

(110). Véase por ejemplo el de la ya citada vasija de Chertomlyk (T. Talbot Rice. *The Scythians...*, p.72, fig.13-14).

(111). Entre los prototipos macedónicos en forma de túmulo, se pueden citar las tumbas de Dion, de Vergina, de Karytsi (BCH.80, 1956, p.311-313), Verria (*Ibidem*, p.313-315), Leucadia (BCH.85, 1961, p.799-804), Anfípolis (*Ibidem*, p.814-825), etc...

(112). Ejemplo de la influencia del arte de este escultor en Alejandría es, acaso, una estatua de Belerofonte sobre Pegaso, del Museo de Alejandría. A.W.Lawrence, *Greek Sculpture...*, lo fechó a principios del siglo III a.C.; N.Bonacasa, *Segnalazioni...*, en cambio, lo fecha ya en época romana, pero dándolo como copia de una obra de fines del siglo IV o principios del III a.C.

(113). En 408 a.C., según A.Lesky. *Historia de la Lit.Gr...*, p.392.

(114). Aelian. *Var.Hist.*, XIV, 17. (Milliet 209).

(115). Píndaro fue amigo de Alejandro I de Macedonia, y Alejandro Magno, al arrasar Tebas, respetará la casa donde había vivido el poeta.

(116). Como la tholos de Filipo en Olimpia.

(117). Sobre éste y los demás detalles relativos a la pintura "cultura" de Alejandría, enviamos al lector a nuestro artículo *La Pintura...*, del que son como un resumen los datos que damos aquí.

(118). Véase en particular J.Ph.Lauer y Ch.Picard. *Les Statues Ptolémaïques...*, p.82 y ss.

(119). Véase E.v.Schwerseberg. *Der Lysippische Alexander...*, p.92.

(120). Ambas se encuentran en el Louvre. M.Bieber (*Alexander...*) considera a la más completa como temprana adaptación helenística del Alejandro con la lanza de Lisipo. Lo mismo mantienen W.Fuchs (*Die Skulptur...*), que fecha el original en 330-320 a.C., y L.Laurenzi, que cita la misma opinión de Winter, y fecha el prototipo en 335-325 a.C. A.W.Lawrence con-

sidera la pieza de hacia 330 a.C. (Later Greek Sculpture...). Los dos bronce citados llevan los números 369 y 370 en el catálogo de A.de Ridder, Les Bronzes...

(121). Pese a la insistencia de Ch.Picard. Manuel...,p.426.

(122). Nos referimos a un torso hallado en el Cairo, de la Col. Prof.O. Rubensohn, de Basilea, que H.Bloesch (Antike Kunst...) fecha a fines del siglo IV o más bien a principios del III a.C.

(123). M.Bieber. Alexander...,p.45.

(124). Plut. De Iside et Osiride,24 (Milliet 459).

(125). Diod.Sic.XVIII,26.

(126). El carro fúnebre de Alejandro, junto con la pira funeraria de Hefestión, realizada por Deinócrates de Rodas (Véase G.Radet. Alexandre le Grand, Paris,1950,p.146 y 401) y descrita por Diodoro (XVII,114-115), constituye el mejor testimonio, de los conocidos por las fuentes, del arte oficial de Alejandro Magno.

(127). Plinio. Nat.Hist.XXXV,140 (Milliet 512).

(128). Como el publicado por A.Adriani. Repertorio d'Arte...A, N.60, fig.125, dentro de la corriente del Demóstenes de Polyeuctos.

(129). Ch.Picard. Manuel...,p.884.

(130). Bastará recordar las estatuas crisoelefantinas de Fidias (Zeus de Olimpia, Atenea Partenos). El mismo Bryaxis había enriquecido con metales preciosos su Apolo en Dafne de Antioquía (véase Ch.Picard. op.cit., p.855).

(131). Véase por ejemplo la cabeza de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Fig.17), probablemente hallada en Alejandría (véase también en M.Bieber. Alexander...,fig.56). La pieza puede ser posterior (Vagn Poulsen. Les Portraits Grecs...), pero parte de un original del siglo IV a.C., que por su semejanza con el Apolo de Belvedere, es considerado por Fr.Poulsen (Catalogue...) obra de Leocares. Otra cabeza de Alejandro atribuible a la época de Ptolomeo I se encuentra en Ginebra; W. Deonna (Ville de Genève...,nº9161, y Têtes Antiques...) la fecha a fines del siglo IV o ya en el III, y L.Laurenzi, Ritratti Greci..., rebaja la fecha hasta el 250 a.C.; pero lo importante es que se trata de una interpretación impresionista del retrato lisípeo de la Herma Azara (Bieber. Alexander...,fig.26-27, y L.Laurenzi. op.cit.), es decir, de la expresión misma de la evolución del arte alejandrino.

(132). Al estudiar la retratística de Ptolomeo I, el principal problema, más que la escasez de piezas (véase H.Kyrieleis. Bildnisse...,p.4-16, Tafel 1-7, y, para opiniones anteriores, M.A.Elvira, La escultura...), es el hecho de que muchas de ellas deben datar de la época en que su hijo lo divinizó, haciéndolo objeto de culto. El más famoso retrato del Lágida, la Cabeza de Copenhague (Fig.18)(Ny Carlsberg Glyptotek,Inv. 2300), es sin duda, como dice H.Kyrieleis (loc.cit.), un objeto de culto, con sus amplios ojos estáticos y sus facciones serenas a la par que retratísticas. La Cabeza del Louvre (Louvre Ma849), más clásica, de facciones menos caracterizadas, puede ser obra de un taller griego (procede probablemente de Grecia o de Asia Menor), y la Cabeza de Thera, más magra y dramática, nos parece de dudosa identificación.

(133). Para este campo, seguimos las noticias de B.V.Head. Historia Numorum...,p.847-850.

(134). Véase por ejemplo P.R.Franke y M.Hirmer. *Die Griechische Münze...*, p.217, o M.Bieber. *Alexander...*, fig.40, 41 y 42.

(135). Véase por ejemplo P.R.Franke y M.Hirmer. *op.cit.*, p.172, a la izquierda, donde se presenta una moneda de Alejandría de fines del reinado de Alejandro o principios de la satrapía de Ptolomeo (326-318 a.C.), de estilo ya muy semejante a los retratos monetales de Ptolomeo I, aunque evidentemente más clasicista.

(136). Para el Zeus sentado, se citan monedas con este reverso en B.V. Head. *Historia Numorum...*, p.226,229; la Atenea arcaizante aparecerá más tarde también en monedas macedónicas (*Ibidem*, p.231-232).

(137). Véase B.V.Head, *op.cit.*, p.225.

(138). Para un estudio detallado de los retratos monetales de Ptolomeo I, puede verse H.Kyrieleis. *Bildnisse...*, p.4-6.

(139). Las figurillas de pasta vítrea, todavía de estilo puramente egipcio, quedan fuera de nuestro estudio (véase nota 27 de este capítulo).

(140). Compárense los alabastrones que F.Neuburg. *Glass...*, fecha entre 500 y 300 a.C. con los que él mismo fecha entre 400 y 200 (Pl.III,6, V,12 y 14, VII; y Pl.V,15 y 17, VII, respectivamente) e incluso entre 300 y 200 (Pl.VII), o con la fig.58 de P.Fossing. *Glass Vessels...*, y el n°19 de *Glass...* (p.29), de igual fecha.

(141). Compárense de nuevo las vasijas que F.Neuburg, *Glass...*, fecha entre 500 y 300 a.C. (Pl.IV,11; VI; VII) con las que fecha entre 400 y 200 (Pl.VI; VII) y la que A.Adriani publica en *AMGR III*, fig.36 y p.77, fechable a mediados del siglo III a.C.

(142). Véanse ejemplos en F.Neuburg. *Glass...*, Pl.III,9; IV,11; VI; VII.

(143). P.Fossing. *Glass Vessels...*, p.100.

(144). M.Vigil. *El vidrio...*, p.64, citando a P.Fossing.

(145). M.Vigil. *op.cit.*, p.65-66.

(146). M.Vigil. *op.cit.*, p.64.

(147). Véase E.Riefstahl. *Ancient Egyptian Glass...*, n°61,62 y 63, y otras piezas citadas allí como término de comparación.

(148). Acerca de los problemas del tazón aqueménida y su evolución, pueden verse los siguientes artículos: D.Barag. *An Unpublished...*; R.A. Lunsingh S., *Influence perse...*; L.Byvanck-Q.v.U., *Les bols hellénistiques...* y *Les bols mégariens...*; y el libro de D.E.Strong, *Greek and Roman Gold...*, p.99 y ss. También pueden verse boles aqueménidas, en vidrio moldeado y tallado, en JGS XVI,1974, "Recent Important Acquisitions", p.125,1-2.

(149). Véanse obras como los dos vasos de Pithom (hoy en Brooklyn), de principios y fines del siglo IV a.C. (L.Byvanck-Q.v.U., *Les bols hellénistiques...*, fig.11,12 y 13). También se puede alinear en la misma corriente toda la vajilla de plata hallada en Thmouis, fechable en su conjunto alrededor del 300 a.C.: véase E.Vernier. *Bijoux...*, n°53267, 53268, 53274 (muy semejante al primero de los vasos de Pithom, como observa B.Segall, *Tradition...*, p.11), 53275, 53276, y 53277 (véase también en L.Byvanck-Q.v.U., *op.cit.*, fig.17).

(150). La forma tradicional, "jónica", de labio abierto en sus bordes y separado del cuerpo del vaso por una especie de estrechamiento (ejemplo

típico es el bol del Corning Museum (A.v.Saldern. Glass finds..., fig. 17; Glass..., p. 40, n° 53; M. Vigil, El vidrio..., p. 70, n° 49, etc.), aún perdurará a principios de la época helenística (JGS, X, 1968, "Recent Important Acquisitions", p. 181, 3), pero su forma, difundida en metal por todo el mundo griego (L. Byvanck-Q.v.U., Les Bols Hellénistiques..., p. 136; BCH 84, 1960, p. 799) y hallada en Egipto en ejemplares de cerámica (L. Byvanck-Q.v.U., loc. cit.), deja paso a otras diversas, aunque con el mismo sistema decorativo: unas veces tazones sin estrechamiento entre el borde y la panza, es decir, en forma de hemisferios (como la taza metálica de Ras-Shamra (M. Claude F. y A. Schaeffer, Les Fouilles..., p. XXX, 4; L. Byvanck-Q.v.U., Les Bols Mégariens..., p. 15; U. Hausmann, Hellenistische Reliefbecher..., p. 20; K. Parlasca, Das Verhältnis..., p. 137), considerada la base de la evolución hacia los boles megáricos), otras veces boles de panza más o menos redondeada y cerrada, con cuello en forma de cilindro (D. Barag, An Unpublished..., p. 17-20); ejemplos de esta última forma pueden ser los ya citados vasos de Pithom y, más claramente, el citado n° 53276 de Thmouis o un vaso del British Museum (L. Byvanck-Q.v.U., Les Bols Hellénistiques..., p. 135).

(151). Hasta hace poco, estos boles se solían fechar en el Helenismo tardío (véase aún, siguiendo esta corriente, E. Riefstahl, Ancient Egyptian Glass..., n° 79-80). Sin embargo, K. Parlasca (Ptolemaische Fayencekeramik..., p. 152) apoya una cronología alta, aportando para el grupo hallado en Canossa las opiniones de M. Mayer, que lo fecha por el contexto arqueológico en la 2ª mitad del siglo IV a.C., de R. Zahn, que lo considera de principios del Helenismo, y de E. v. Mercklins, que se inclina por una fecha en los inicios del siglo III a.C.. Por otra parte, R. A. Lunsingh S. (Influence Perse..., p. 50-56) estudia unos fragmentos de boles de este tipo, y los fecha entre el último cuarto del siglo IV y fines del III a.C.

(152). En particular, el famoso vaso de Toukh el Garmous, decorado con hojas de *nymphaea caerulea*, de tanto uso después en la decoración helenística derivada de Alejandría (véase, por ej., M. Rostowtzeff, Historia..., Lám. XLVII).

(153). R. A. Lunsingh S., Influence Perse..., p. 50-56, estudia en este grupo un bol de bronce, procedente de Tebas, y unos fragmentos de cerámica vidriada de Egipto, correspondientes ya a mediados del siglo III a.C., momento en el que, según su opinión, se produjeron en mayor número.

(154). E. Strong, Catalogue..., p. 106.

(155). En las vasijas y muebles representados en la tumba de Petosiris, los prótomos aqueménidas son muy utilizados, y a veces se mezclan con motivos puramente griegos, como los roleos y los erotes.

(156). Véanse en particular las piezas, de fines del siglo IV o principios del III a.C., del tesoro de Panagurichté, en Bulgaria (I. Venedikov, Le Trésor...).

(157). Aparte de los representados en la tumba de Petosiris, véanse el de Toukh el Garmous (Fig. 23), dentro del estilo griego persizante del periodo de Alejandro Magno (M. Rostowtzeff, Historia..., Lám. XLVII), y alguno de los estudiados por A. Adriani en Rhyta...

(158). H. Hoffmann y P. Davidson. Greek Gold..., p. 1.

(159). Es verdaderamente reveladora, en este aspecto, la descripción de la pira que para Hefestión realizó Alejandro en Babilonia: en ella aparecen (Diod. Sic. XVII, 114-115) "multitud de animales perseguidos por cazadores, ... una centauromaquia de oro, ... leones y toros en alternancia, también

de oro,...armas macedónicas y persas...", etc., es decir, en algunos casos, los típicos motivos persas adaptados al gusto griego macedónico del siglo IV a.C.

(160). Y acaso de Ptolomeo II, pues apareció con monedas de ambos monarcas (L.Byvanck-Q.v.U., *Les Bols Mégariens...*, p.15 y ss.; H.Hoffmann y P.F.Davidson. *Greek Gold...*, p.170).

(161). M.Rostowtzeff. *Historia...*, Lám.XLVII.

(162). Véanse paralelos en Grecia en H.Hoffmann y P.F.Davidson, *Greek Gold...*, p.170, y en R.A.Higgins, *Greek and Roman Jewellery...*, p.172.

(163). E.Vernier. *Bijoux...*, n°53670. Del mismo estilo, aunque no aparecido en Toukh el Garmous, es un pendiente de la col. Kofler-Truninger, con un prótomo animal, que apareció junto a una moneda de Ptolomeo I o II (H.Hoffmann y P.F.Davidson, *Greek Gold...*, p.105, y H.Hoffmann y V.v.Claer. *Antiker...*, p.112.).

(164). M.Rostowtzeff. *Historia...*, Lám.XLVII.

(165). Como afirma R.A.Higgins. *Greek and Roman Jewellery...*, p.154, la joyería helenística no muestra apenas peculiaridades locales.

(166). H.Hoffmann y P.F.Davidson, *Greek Gold...*, p.4.

(167). R.A.Higgins. *Greek and Roman Jewellery...*, p.155.

(168). R.A.Higgins. *op.cit.*, p.155 y 172; H.Hoffmann y P.F.Davidson, *op.cit.*, p.6; M.Rostowtzeff. *Historia...*, Lám.XLVII.

(169). Ambos elementos existían ya en época clásica, pero no se generalizan hasta el periodo helenístico (R.A.Higgins. *op.cit.*, p.155 y 172).

(170). R.A.Higgins. *op.cit.*, p.172; H.Hoffmann y P.F.Davidson. *op.cit.*, p.170; G.Becatti, *Oreficerie...*, p.95 y ss., que menciona otro brazalete semejante en Sa-el-Hagar.

(171). H.Hoffmann y P.F.Davidson, *Greek Gold...*, p.173-174. Aun sin aportar datos arqueológicos, G.Vandebek, *De Interpretatio Graeca...*, opina también que ya desde el siglo III a.C. Isis tomó forma helénica para los griegos de Alejandría, que crearon la Isis Afrodita y la Isis Démeter que más tarde serán adoptadas incluso por los indígenas. queda así apoyada, aunque no confirmada, la tesis de M.S.Reinach según la cual pudo haber una estatua griega de Isis en el Serapeo de Alejandría, frente a la opinión contraria de C.C.Edgar. *Greek Bronzes...*, p.V.

(172). R.A.Higgins. *Greek and Roman Jewellery...*, p.155-156.

(173). Por ejemplo, en seis vasijas del Museo Egipcio del Cairo, una de ellas en forma de rhiton, que H.P.Bühler publica en *Antike Gefässe...*, p.39, y cuya cronología es incierta (desde la época aqueménida, propuesta por B.Segall, hasta la romana, según Adriani).

(174). G.M.A.Richter. *Engraved Gems...*, p.133.

(175). Ambas en E.Brandt. *Antike Gemmen...*, p.70 n°354 y p.78 n°415.

(176). P.M.Fraser, *Ptolemaic Alexandria...*, p.138, las da como las clases de vasos más vinculadas con Alejandría, junto con los vasos esmaltados, algo más tardíos.

(177). Para la descripción completa, véase F.Courby, *Les vases grecs...*, p.201.

(178). F.Courby, *op.cit.*, p.201; E.Breccia, *Le Musée Gréco-romain...*,

1925-31, p. 100ss.; M. Rostowtzeff. *Historia...*, Lám. XLI, pero añadiendo éste último que vasos parecidos son frecuentes en Atenas, Pérgamo y sur de Italia.

(179). Véase B.A. Sparkes y L. Talcott. *The Athenian Agora...*, n.º 104, 130, 668, etc.; 136, 1625 y 1628; 137, 1179 a 1186, etc., respectivamente, para los tres primeros motivos, y A.D. Trendall. *The Red-figured Vases...*, Pl. 107, n.º 5-6, por ejemplo, para el cuarto.

(180). F. Courby. *Les Vases Grecs...*, p. 272-273.

(181). Añadía que tales vasijas eran la fusión de influencias áticas (tipo de vasos, acanaladuras), de Atenas o Italia (decoración pintada de retoques) y cretense (uso de timbres en relieve), complicación que, a la vista de las excavaciones del Agora de Atenas, ya no es necesaria.

(182). Otros temas pueden verse en E. Breccia. *Le Musée Gréco-romain...*, 1925-31, p. 100ss., donde se catalogan como pertenecientes a los siguientes ciclos: Dionysos y su círculo, Atenea, Nike, Heracles, temas de la realidad (guerreros, hombres, mujeres) y temas obscenos.

(183). W. Zückner. *Von Toreuten...*, que estudia la influencia de los toreutas en los ceramistas, trata también este paralelo. Utiliza para ello el ánfora de Munich 7537, en la que, además de la Nike, aparece un retrato que podría ser de Alejandro o de Ptolomeo I, pero con la idealización propia del periodo de Ptolomeo II.

(184). Véase el volumen escrito por R. Pagenstecher en la obra *Expédition Von Sieglin*, sobre Sciatbi; sobre Hadra e Ibrahimieh, M. Rostowtzeff. *Historia...*, Lám. XLI, E. Breccia. *Nuovi Scavi...*, pl. XVI, 1, y A. Adriani, *AMGR*, III, pl. XLVIII (de Ezbet el Makhlouf). Otras vasijas pueden verse en W. Zückner. *Von Toreuten...*, Abb. 23ss., F. Courby. *Les vases grecs...*, fig. 32 y Pl. VIIc, y E. Breccia. *Le Musée Gréco-romain...*, 1925-31, fig. 80, 89 y 90.

(185). Opinión de E. Breccia. *op.cit.*, p. 100 y ss.

(186). Este último tipo se distingue del primero además por ser más ancho y tener el pie, y no el fondo de la vasija, postizo. Los colores usados son rojo claro y oscuro, amarillo, verde, azul, varios tonos de marrón, y negro. Sobre estos aspectos, véase B.F. Cook. *Inscribed Hadra Vases...*, p. 11.

(187). P.F. Cook, *loc.cit.*; P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria...*, p. 138.

(188). F. Courby. *Les Vases Grecs...*, p. 425; P.M. Fraser. *loc.cit.*; ambos siguen a R. Pagenstecher, que en *Dated Sepulchral Vases...*, p. 390 y ss., realizó el estudio clásico sobre las posibles fuentes estilísticas de las Hidrias de Hadra, demostrando que no es muy raro el sistema de pintura negra sobre fondo ocre en el mundo griego (en época helenística, se puede hallar en Magna Grecia, Chipre y Sur de Rusia), y planteando la teoría de la influencia beocia, completada por posibles influencias del Sur de Italia y de Creta. Creemos que incluso se podría pensar en una influencia ática, dado que, en la segunda mitad del siglo IV, también se usaba en Atenas, aunque poco, esta técnica pictórica (véase B.A. Sparkes y L. Talcott, *The Athenian Agora...*, n.º 79, 81, 1531 y 1537, por ejemplo).

(189). Según A.D. Ure. *Floral...*; G. Kleiner. *Tanagra...*, p. 43 y ss., y otros, pese a todo, aceptan la posibilidad de una influencia beocia, mezclada con otras.

(190). P. Wolters y G. Burns. *Das Kabirenheiligtum bei Theben, I*, Berlin, 1940, p. 95 y ss.

(191). A. di Vita (Un nuovo vaso..., y el artículo "Hadra, ceramica di" de la *FAA*) mantiene dicha tesis a partir de una hidria (Fig. 28) que figura un

combate de centauros, hallada en Hadra en 1952, y que este autor considera la más antigua de las encontradas, realizada aún en el siglo IV y prueba de la relación entre Alejandría y el Sur de Italia en aquellos momentos. En nuestra opinión, el hecho de que el cementerio de Hadra no parece poder fecharse antes del año 300 a.C. obliga a una matización de dicha postura.

(192). E.Breccia. *Nuovi Scavi*..., p.100; para el conjunto de Grecia, se puede ver D.M.Robinson. *Excavations*..., p.144 y ss.

(193). R.Pagenstecher. *Nekropolis*..., p.3 y ss.

(194). E.Breccia. *Nuovi Scavi*..., p.100 y ss.

(195). Tesis mantenida por E.Breccia, *op.cit.*, p.130, quien se basa, además, en la falta de criterio de orientación de las tumbas.

(196). D.M.Robinson. *Excavations*..., p.144 y ss.

(197). Para el uso de la hidria, véase E.Diehl, *Die Hydria*..., *passim*.

(198). R.Pagenstecher, en *Dated Sepulchral Vases*..., p.401, explica el uso del agua (y por lo tanto de la hidria) en relación con las lustraciones del difunto, particularmente necesarias en Egipto.

(199). Véase L.Guerrini. *Vasi*..., p.11, siguiendo una teoría ya enunciada en *Expédition von Sieglin*, II, 3, p.33.

(200). E.Diehl. *Die Hydria*..., T427, T435, T436 y T437, y p.157-158.

(201). El problema de las inscripciones de las Hidrias de Hadra es que ponen el año del reinado en curso, pero sin especificar a qué reinado se refieren. Esto ha llevado a muchas cronologías distintas. La de Braunnert, hoy universalmente admitida, toma como punto de partida la única hidria donde aparece la fecha completa en los calendarios griego y egipcio, y a partir de ella, fechable ya con seguridad, intenta obtener la cronología de las demás. Este estudio fue expuesto por H.Braunnert en *Auswärtige Gäste*..., donde fechaba los vasos por él conocidos entre 259/8 y 212. Fraser añadió otros más hasta llegar a la cronología expuesta (véase B.F.Cook. *Inscribed Hadra vases*..., p.8).

(202). J.Boardman y otros. *L'Art Grec*..., considera que las hidrias de Hadra se fechan en los siglos III y II a.C.; R.Pagenstecher. *Dated Sepulchral vases*..., se limita a afirmar que los vasos de Hadra no aparecen a la vez que la ciudad, pero sitúa su creación (p.405) a fines del siglo IV. B.F.Cook, *op.cit.*, p.8, sigue la misma opinión.

(203). Véase un ataque a esta cronología alta en B.F.Cook. *An Alexandrian Tomb-group*..., p.329-330.

(204). L.Guerrini. *Vasi*..., p.10, 11 y 13.

(205). Una hidria, de la Col.Michaelides, fue fechada por P.M.Fraser (*Inscriptions*...), aunque con dudas, alrededor del 290 a.C., a través del estudio epigráfico de su inscripción.

(206). L.Guerrini, *Vasi*..., p.11.

(207). L.Guerrini, *loc.cit.*; T.Rönne y P.M.Fraser, *A Hadra-vase*..., p.87, observan, por ejemplo, que en las hidrias inscritas de Hadra se hace referencia casi siempre a extranjeros, que cumplen su función de *πρεσβευτής* o de *θαιώπης*, y que son enterrados por un funcionario.

(208). Incluso estilísticamente, B.F.Cook (*Inscribed Hadra vases*..., p.10) advierte cómo las hidrias pintadas de negro pueden considerarse un "revival" de la cerámica de figuras negras aún utilizada en Atenas en las ánforas panatenaicas, con las que algunas tienen en común la representa-

128.

ción de carreras a pie, con armas o en carros (por ejemplo, una publicada por R.Pagenstecher. Schwarzfigurige Vasen...,pl.XV fig.7, entre otras).¹

C A P I T U L O I I I

E L C E N T R O D E L S I G L O .

HISTORIA POLITICA DEL PERIODO

En 285 a.C., sintiéndose sin duda viejo, Ptolomeo I quiso velar por la continuidad de su obra evitando luchas dinásticas, y asoció a su gobierno a uno de sus hijos, Ptolomeo, nacido en Cos en el 308 a.C.. Dos años después moría el Lágida (único de los Diádocos que desaparecía de muerte natural), confiando a su sucesor el éxito de sus preparativos políticos y militares (1).

Ptolomeo II, sin embargo, no tenía las cualidades de un jefe, ni había sido educado para ello. Durante mucho tiempo, el presunto heredero había sido su hermanastro Ptolomeo Keraunos, y él no había recibido sino una formación literaria y filosófica, confiada al poeta Filitas de Cos y al aristotélico Stratón de Lampsaco. Ello había reforzado su naturaleza sensible y abúlica, le había hecho preocuparse por el mundo de la cultura griega, e incluso por ciertas tendencias concretas de su literatura, y le incitaba a preocuparse más por el mundo del conocimiento que por el de la acción.

En el plano bélico, poco es lo que sabemos de los primeros años de gobierno del joven rey, y la única campaña importante que por entonces emprendió, y que fue el principio de la Primera Guerra Siria, constituyó un fracaso. Sin embargo, fue algo puramente episódico: alrededor del 276 a.C., cambia la fortuna, y se abre el periodo de mayor brillo militar e imperial de todo el periodo lágida. Probablemente con razón, se ha solido vincular este momento con el traspaso efectivo del poder a la nueva reina, Arsinoe II. Hija, co-

mo Ptolomeo II, del Lágida y de Berenice, esta mujer había estado casada con Lisímaco de Tracia y, a la muerte de éste, con Ptolomeo Keraunos. Cuando éste murió, volvió al país del Nilo, y allí tardó poco en substituir en el afecto del rey a Arsínoe I, que fue desterrada a Coptos (2). Acaso ocurrió lo que imagina P. Grimal: "Muy bella, mayor que su hermano en edad, imperiosa, [Arsínoe II] le dominaba con la seducción que una mujer autoritaria y voluptuosa puede ejercer sobre una naturaleza débil, un tanto pueril o, al menos, caracterizada por una imaginación y una afectividad incontrastadas (3)".

Arsínoe era digna sucesora de su padre, y había crecido entre las intrigas, luchas y argucias de los generales de Alejandro. Pragmática y atenta a sus posibilidades, resultó capaz, por su inteligencia, de superar en sus actuaciones a su predecesor, sobre todo en amplitud de miras y en sentido de la popularidad.

Gracias a su actividad sin duda, se debe situar alrededor del año 272 a.C. el momento cumbre del Imperio Ptolemaico. Hacia esta fecha, Teócrito le asigna parte de Fenicia, Arabia, Siria, Libia (aunque Cirenaica se había independizado en 276/5 a.C.) y Etiopía, y además Panfilia, Cilicia, Licia, la Confederación de las Islas (heredada de Ptolomeo I) y Caria (con ciudades, como Mileto, que ya pertenecían a Ptolomeo II en 278 a.C.). A esta lista podríamos añadir las dos grandes islas del Mediterráneo oriental: Creta y Chipre (4), que serán durante el siglo III (sobre todo la última) verdaderas colonias culturales y artísticas de Alejandría, hallándose en ellas el mismo tipo de cerámicas, esculturas, etc., que en la capital.

Tan grande es en ese momento el poder del Imperio Lágida, que incluso se siente la necesidad de entrar en contacto mediante una embajada (273 a.C.) con la lejana Roma, cuyo futuro empieza a adivinarse.

Los triunfos militares habían venido combinados con todo tipo de circunstancias favorables, desde la alianza con Pirro de Epiro hasta la invasión de los gálatas en los reinos de Macedonia y Siria, que sólo se iba conjurando a medida que los distintos estados helenísticos (y entre ellos Egipto) to-

maban a los invasores como mercenarios (5). Pero en 270 a.C., la organizadora de todo el proceso muere.

Desde ese momento, cambia la fortuna militar para Egipto, y ya las derrotas predominarán hasta la muerte del débil monarca, que, incapaz de gobernar solo, coloca a su lado en el trono, por lo menos hasta el 258 a.C., a un miembro de la familia, Ptolomeo, cuya identidad exacta se desconoce (6).

Sin embargo, sería falso interpretar los desastres militares de Ptolomeo II como una supresión clara de su hegemonía en el Mediterráneo oriental: el sistema imperialista de los reinos helenísticos es mucho más matizado y consta de complejas estructuras. Ptolomeo II, a través de alianzas, de ayudas a ciudades y reinos independientes, de tratados comerciales, de regalos y subvenciones en metal precioso, es capaz de mantener gran parte de su prestigio y de conservar la preeminencia comercial e incluso cultural de una forma indiscutible. Como el Imperio Aqueménida en los siglos V y IV a.C., no necesita hacer valer su fuerza militar para jugar el papel de protagonista en el Egeo; le basta con mantener económicamente las guerras contra los estados ribereños.

Por tanto, no hemos de sobrestimar, pese a su gravedad, los tristes resultados de la Guerra de Cremónides (266-262 a.C.), en la que Atenas, aliada de Egipto y cabeza de una coalición griega, tuvo que rendirse ante Antígono de Macedonia, sin que la flota lágida, asentada en el cabo Sunion y en campamentos próximos como el de Koroni, entrase en combate. Ni dar un valor dramático a la pérdida de Fenicia (hacia 260 a.C.) o a las derrotas navales sufridas frente a las armadas de Macedonia, Siria y Rodas en las aguas de Coa y Efeso (hacia el 258 a.C.), que traerían aparejada (en 255) la pérdida del Protectorado de las Islas, y un serio quebranto para la flota lágida.

Más vale contar las alianzas ganadas por el oro de Nubia y el trigo egipcio, como la de Pérgamo, cuya independencia era fomentada por Ptolomeo II como arma contra Siria; la de Atenas, no escarmentada con la Guerra de Cremónides; la de Corinto (en el 252), que entregó a Egipto buena parte de la flota macedónica, estacionada allí, con

lo que éste substituyó sus pérdidas de Cos; y la de Sición, cuyo tirano, Arato, es amigo personal de Ptolomeo. Incluso se pueden recordar algunos triunfos, como la efímera reconquista de Mileto y Efeso en 261 a.C., o, en vísperas de la muerte de Filadelfo, la recuperación de Cirene, por vía diplomática, y del Protectorado de las Islas (7).

Cuando el viejo rey muera en 246 a.C., su hijo Ptolomeo III recibirá un estado aún muy rico, quizá no más agotado que sus vecinos y enemigos, con una enorme influencia comercial, y capaz todavía, como no tardará en demostrarlo, de poner en marcha una máquina de guerra imponente.

Arsinoe II y, sobre todo, Ptolomeo II, habían lanzado sus esfuerzos más enconados (y probablemente menos fructíferos) hacia los territorios griegos. Reyes de una Alejandría helénica, su misma raza y cultura les impulsaba a considerar el mundo egeo como la verdadera base de su prestigio universal, y, siguiendo en eso la política de Ptolomeo I, vieron sin duda en Egipto, como ya hemos dicho, la base económica del imperio, pero no su cabeza rectora. El Protectorado de las Islas, el dominio de las ciudades de Caria, y la alianza de ciudades de tanto prestigio como Atenas, Esparta, Corinto o Sición significaban para los primeros lágidas (acaso acomplejados por su provincianismo macedonio) un timbre de orgullo a la vez que una cantera de funcionarios, literatos y artistas para Alejandría.

Ptolomeo III, a lo largo de su reinado, se irá dando cuenta en cambio de sus posibilidades reales, y, paulatinamente, se abrirá a una nueva concepción de su reino, más acorde con la situación.

Nada más subir al trono, ha de contemplar cómo su armada sufre una gran derrota en la batalla de Andros (año 245 a.C.), con lo que el mantenimiento del Protectorado de las Islas pasa a ser en todo punto imposible.

Sin embargo, no tardará en restaurar, fulminantemente, su prestigio militar. Con ocasión de unas querellas por la sucesión al trono de Siria, Ptolomeo se lanza en defensa de los derechos de su dinastía y, en 245 a.C., en un verdadero paseo, llega hasta Mesopotamia e incluso hasta Persia, mientras que su flota se interna en los mares de Asia

Menor, llenando de enclaves lágidas toda la costa jonia hasta los Dardanelos. Tal capacidad de ofensiva, que en unos meses había podido reducir casi a la nada el inmenso Reino Selúcida, era totalmente inesperada. Pero no podía ocultar, pese a todo, el evidente deterioro de la potencia lágida: aún en Persia, Ptolomeo III hubo de organizar precipitadamente su regreso a Egipto para sofocar una rebelión (8), la primera de que tenemos noticia desde la época de Alejandro, y abandonar a sus enemigos la mayor parte de sus conquistas. (244 a.C.).

Posteriormente a esa fecha, Ptolomeo III ya no se arriesgó, al parecer, a nuevas guerras. Mantuvo simplemente sus dominios en la costa de Asia Menor, sin intentar abrirse camino hasta Grecia, y continuó con la política de su padre, de apoyo económico a sus aliados: Pérgamo, cuyo rey Atalo luchaba contra los gálatas y los selúcidas; Arato de Sicione, que ya recibe de Egipto un simple subsidio; Antíoco Hierax, que lucha contra su hermano Seleuco II intentando crearse un estado a expensas del Reino Sirio; y Rodas, que, arruinada por un terremoto, recibe ayuda tanto de Egipto como de Siria y Macedonia.

El lágida tenía un inmenso imperio, mayor aún en extensión que el de su padre, con un comercio muy floreciente, pero sus miras se basaban en otros principios: no es ya el mundo griego el señuelo tras el que corren los intereses ptolemaicos, sino que, ante una Grecia ya definitivamente arruinada y unos problemas crecientes en el propio Egipto, la política de Ptolomeo III vuelve a ser la natural en el valle del Nilo desde la época faraónica hasta los primeros años de Ptolomeo I: una política expansionista limitada a Africa y Asia. Cuando, progresivamente, esa política empieza a traslucirse en el arte ptolemaico, se podrá decir que el arte "griego alejandrino" del siglo III entra en una profunda crisis de cambio; pero, como veremos, esto no se dará claramente hasta la época de Ptolomeo IV.

VIDA SOCIAL Y RELIGIOSA

El largo periodo que cubren los reinados de Ptolomeo II Filadelfo y Ptolomeo III Evergetes es el que, como ya anunciamos, cuadra mejor con la descripción de la sociedad y la religiosidad alejandrinas que hicimos en el Capítulo I, al que enviamos por tanto al lector. Sin embargo, creemos útil añadir una serie de puntualizaciones, que ayudan a comprender con mayor precisión algunas manifestaciones artísticas del periodo.

Acaso lo más característico, y lo más desusado para la sociedad griega clásica, es la estabilización de la monarquía, al modo macedónico. El carácter de caudillaje podía haber tenido bajo Alejandro Magno, y que ya fue disminuyendo bajo Ptolomeo I, no existe con su sucesor, cuya mentalidad es muy distinta. Ptolomeo Filadelfo, que no dirige personalmente más que una campaña, la represión de los galos mercenarios sublevados junto a Alejandría (9), basa su autoridad y propaganda en la paz y la abundancia, y por tanto necesita adecuar las estructuras de su reino a esa nueva visión.

Para ello, al parecer, no hace más que seguir la política iniciada por su padre: aprovechar los triunfos militares y económicos para asegurar su poder más allá de cualquier reivindicación política de sus súbditos, llegando incluso a la sacralización de la monarquía; y asegurarse la íntima adhesión de las clases más ricas y cultas, herederas de las élites democráticas de Grecia, mediante su progresivo enriquecimiento, siempre sometidas a la corona, a la que sirven como funcionariado.

Si en el campo artístico, como veremos, es esta última faceta la que aparece más visible, dándonos de la burguesía alejandrina una idea notablemente ostentosa, en el plano institucional y religioso no cabe duda de la rápida acaparamiento por el rey de todos los poderes.

Tras sus primeros triunfos, Ptolomeo II nacionaliza los bancos (10), estructura monopolísticamente la economía del país, protege el ejército repartiendo entre los soldados tie-

rras en el Fayum (11), y, en fin, a medida que va detentando todos los poderes, se convierte lógicamente en dispensador de todos los bienes.

Con ello, el paso a la divinización en vida, que Ptolomeo I no quiso dar (12), se convierte en algo obvio. Tomando como ocasión el enorme prestigio de Arsínoe II tanto en Egipto como en el Egeo, Ptolomeo II proclama su propia divinización y la de su esposa (13), inaugurando así una costumbre que seguirán sus sucesores, y dando lugar, en las artes plásticas, a un amplio campo de imágenes oficiales-religiosas de monarcas.

En esto como en todas sus actuaciones, los reyes mostraron una magistral mezcla de decisión y de tacto. Aunque ya no eran las épocas, de ánimos más independientes, de Alejandro, había que evitar en lo posible que la divinización de los monarcas pareciese una imposición ajena a la mentalidad griega. El camino fue preparado por brillantes manifestaciones religiosas de Ptolomeo II, sobre todo en honor de Dionysos, al que dedicará particular culto la dinastía (14), y siempre se mantendrá una clara tendencia, como ya vimos en el capítulo I, a la asimilación religiosa de los reyes con ciertos Olímpicos particularmente queridos por el pueblo.

Sobre todo en el caso de las reinas, la divinización tomó un aspecto adulator y cortesano, a la vez que sentimental y popular (15). Arsínoe II y, después, Berenice II Evergetes, reciben templos y altares bajo múltiples advocaciones, extendiéndose el culto de la primera por todo el Egeo (16); e incluso, por el simple deseo de los omnipotentes monarcas, llegarán a divinizarse princesas de la corte y hasta alguna de las concubinas que Filadelfo tuvo después de la muerte de su hermana (17).

Caprichos de este tipo podían permitírsele, en un momento en que el sentimiento religioso se hacía cada vez más literario (para las clases cultas) o más sentimental (para el pueblo), a un rey que trafa a su capital un bienestar admirado por todo el mundo griego. Es el momento, alrededor del 270 a.C., en que Alejandría, dueña de los mares y foco de atracción para los poetas, que hallaban en su Museo un trabajo bien remunerado y seguro, fue exaltada en poemas, y

la fama de su lujo y grandiosidad se extendía, bien alimentada por los productos de exportación y la propaganda oficial, por todos los rincones de la Hélade. Herondas, que acaso ni siquiera conocía la ciudad, podía dar esa imagen legendaria que aún hoy nos acude a la imaginación cuando hablamos de ella: "Está allí la morada de la diosa; todo lo que se pueda encontrar en algún lugar, se encuentra en Egipto: dinero, palestra, ejército, cielo sereno, gloria, espectáculos, filósofos, oro, mocitos, santuario de los Dioses Adelfos, buen rey, Museo, vino, todo lo que pueda desearse, y en cuanto a mujeres, por la joven esposa de Hades, tantas como estrellas envanecen al cielo, y en belleza semejantes a las diosas (¡ojalá no oigan mis palabras!) juzgadas por París"(18). Hasta qué punto esa fama, que han apoyado escritos como los de Teócrito, estaba justificada, es difícil de saber. Sin duda, en los años setenta y sesenta, hubo de responder a una realidad, sobre todo en comparación con la arruinada Grecia; pero, posteriormente, las derrotas militares empezaban a hacerse sentir de alguna forma, dejando al descubierto los defectos estructurales de la sociedad lágida. Cuando Arato, según Plutarco (Arato, XV) pudo ser acusado por Antígono Gonatas de haber comentado en un banquete que, admirado por lo que había oído de Egipto, de sus elefantes, sus flotas y sus palacios, fue a verlo y notó que todo era teatro y escenografía, sin nada por detrás, es que se sabía, al menos por los monarcas, que los reyes de Egipto tenían en mucho el prestigio de sus riquezas cara al exterior, pero eran muy susceptibles cuando se analizaba el verdadero estado social y económico del país. Vamos a ver, al estudiar el arte, cómo hay indicios, a través de él, para inferir una creciente separación económica entre la alta burguesía y el pueblo; y parece cierto que Egipto pasó por periodos malos, incluso en la época gloriosa de Filadelfo, según se deduce del Decreto de Canopo (19), donde, para alabar a Ptolomeo III, se recuerdan con terror algunas sequías "ocurridas bajo algunos de los reyes anteriores", y en las que faltó la solicitud de que hizo gala Evergetes, más preocupado, como hemos visto, por el país y sus habitantes.

ESTETICA Y TECNICAS ARTISTICAS

Indicábamos en el capítulo I cómo el arte de Alejandría, y en particular el de la época más característica del pleno siglo III a.C., el que podemos llamar "arte alejandrino" por antonomasia, respondía, a través de múltiples tendencias, estilos y concepciones, a la situación social de sus diversos destinatarios.

A la hora de estudiar las que podríamos llamar "características" de este arte, nos parece que tal enfoque resulta esclarecedor, por explicar la vieja dicotomía del alejandrino: por un lado están el rey, la aristocracia y la alta burguesía, las élites cultas, representadas por las fuentes literarias, pero cuyas escasas obras conservadas, o bien son puramente oficiales, o bien han sido repartidas por el Mediterráneo como artesanía de exportación; por el otro, nos encontramos con las clases populares y la pequeña burguesía, cuyos objetos (estelas, vasijas, etc.) forman la inmensa mayoría de los hallazgos realizados en la capital lágida, y son la base de la tesis "antialejandrino".

Y el problema es grave, porque la diferencia entre ambas corrientes es amplia y crece con el tiempo. Las divergencias regionalistas de la época de Ptolomeo I, una vez extendido el proceso de koiné, y en virtud del régimen instaurado en lo político y lo económico, se ven substituidas por diferencias sociales, y éstas no se limitan ya a la calidad diversa de las obras, sino que dan lugar a fenómenos artísticos en los que las clases altas protagonizan una serie de avances estilísticos (muy matizables según los sectores, por otra parte) que el arte popular, perdida ya la iniciativa, tarda a veces mucho en asimilar, anclado en tradiciones de taller.

Al hablar por tanto de "arte alejandrino" en general, hemos de verlo como algo no homogéneo: por una parte queda el arte culto, con la artesanía de lujo a su lado (siempre dentro de la independencia que le suele conceder su carácter decorativo), y por otra la artesanía vulgar, la de

los objetos de uso diario. Pero además, dentro de esas dos grandes corrientes, se pueden observar unas "subcorrientes", diferenciadas por matices más o menos sensibles, y que determinan, por ejemplo, un "arte burgués" (a su vez inclinado en unos casos al exotismo, en otros al internacionalismo helénico), un "arte oficial" (que se confunde en algunos casos con el burgués, cuando se dirige a griegos ricos y cultos, y en otros cobra un estilo híbrido de clasicismo y modernismo, con características propias, cuando se dirige a la población griega en general), etc... Los apartados que se pueden hacer, como ya lo intentamos en el capítulo I, son numerosos, y ya los iremos observando al estudiar las distintas artes. ¿Se puede hablar por tanto de un "arte alejandrino"? ¿Tienen algo en común un kylix de barniz negro de tradición ática, una botella de loza vidriada con decoraciones greco-perso-egipcias y el Faro de Alejandría?

Evidentemente, si queremos, como ha sido tradición, hallar unas "características" del arte alejandrino que no se reduzcan a la simple inclusión de todos los objetos "alejandrinos" en la sociedad que les vio nacer, tenemos que hacer unos recortes ideales, basarnos en postulados hipotéticos que nos permitan agrupar en "lo más estrictamente alejandrino" una serie de obras que, teniendo algo en común, resulten a la vez distintas de obras realizadas en otros lugares, fuera de su influencia.

Realizando este grupo ideal, parece que su delimitación comprendería los siguientes apartados: el arte oficial (excepto en los aspectos internacionalistas que adopta a veces, y en el aspecto puramente egipcio que toma en los templos indígenas); algunos sectores del arte aristocrático o burgués (sobre todo los relativos a la artesanía de lujo realizada con técnicas egipcias); y algunos puntos del arte popular (imitaciones de la artesanía aristocrática, o del arte oficial, llevadas a cabo por griegos o incluso por egipcios). De ello se deduce, desde luego, la especial fuerza de las clases altas y de la técnica artesanal egipcia en este arte de límites fluidos que intentamos estudiar.

Dentro de las clases altas, no hay un enfrentamiento claro de tendencias. Se pueden hallar diferencias de

matiz en la escultura o la pintura, que precisamente indican la originalidad del arte oficial del rey frente a la mayor adaptabilidad de la burguesía (e incluso acaso del gusto personal y privado del monarca) a los estilos contemporáneos del Egeo, pero éstas a veces son imperceptibles, y, sobre todo en las artes menores, no tenemos por qué pensar en marcadas diferencias, aunque se podría apuntar una mayor aceptación de las formas exóticas por parte de la burguesía. El perfecto acuerdo entre el rey y las clases más directamente beneficiarias de su poder y su política se manifiesta claramente en un arte bastante homogéneo, y con bases y criterios estéticos armónicos, cuando no idénticos.

Vimos cómo el arte oficial de Ptolomeo I tendía, de forma clara, a aproximarse a los gustos aticistas del conjunto de la población de Alejandría, abandonando, o dulcificando, las tendencias representadas por el periodo de Alejandro. Pero es Ptolomeo II, coincidiendo con la aceptación que por la estructura monárquica helenística muestran sus súbditos, y en particular las clases altas, quien completa este proceso de acomodación.

Se acabaron los retratos oficiales con cabelleras revueltas y facciones en tensión. Tomando del mundo egeo, para la escultura, la tendencia más en boga, el "postpraxitelismo" (véase Fig.47, por ej.)(20), que representaba, por así decirlo, una más de las expansiones del mundo ático hacia el Egeo, y un arte carente, en consecuencia, de marcados signos localistas, a la vez que representativo de un mundo opulento y aburguesado cómo intentó serlo el ateniense de la época de Praxíteles, se elaboró el nuevo arte oficial. El cambio no debió de ser brusco, si tomamos como puente ciertas cabezas atribuibles a Ptolomeo II (Fig.34 a 36), que acaso indiquen la evolución del arte romántico hacia el praxitelico, pero no tardarán en imponerse esas caras impersonales, un tanto inexpressivas (Fig.38 a 41), que comúnmente se han dado como las piezas más "alejandrinas" del género escultórico (24). Sin embargo, como veremos en el estudio concreto de la escultura, no es el "postpraxitelismo" extendido por todo el Egeo lo característico de Alejandría, sino una cierta modificación suya, destinada a una

mayor vulgarización e incluso a un incipiente retratismo, que fue utilizada para sus imágenes por los monarcas, y que incluso, en algunos casos concretos, llega a contrastar con el verdadero "postpraxitelismo", usado sin trabas en algunos sectores del arte burgués (Fig.46 y 47) y en las representaciones de las deidades olímpicas.

El "postpraxitelismo oficial" implantado por Filadelfo en la escultura es como un símbolo de su concepción del poder: helenismo absoluto, sin concesiones a la mezcla con lo indígena; blandura y riqueza del Estado; carácter acogedor y a la vez elevadísimo de la monarquía; aspecto pacífico y anti-ideológico de la política regia. Toda una serie de ideas muy claramente plasmadas, que resaltan a poco que se comparen con las expresadas por una monarquía tan distinta como puede ser la combativa y heroica de Pérgamo.

Ptolomeo III siguió, en su estética escultórica, a Filadelfo punto por punto. Acaso intentaba así mostrar cómo, bajo su reinado, todo seguía igual, y su actitud de cara a los griegos continuaba siendo tan favorable como la de su padre, y basada en los mismos principios. La consecuencia es la imposibilidad, en muchos casos, de asignar a un periodo o al otro los retratos de los monarcas; acaso fuese incluso el descenso de la inmigración de artistas lo que impidiese una renovación en la plástica oficial.

En este conjunto regio, Arsínoe II parece la única figura que inicia una vía fructífera para el futuro, y no abocada, como la precedente, a una pronta esclerosis. Veremos al hablar de sus monumentos cómo supo iniciar un acercamiento a los egipcios, incluso jugando con el aspecto exótico que de ellos podía atraer a los griegos. Pero su intento no parece haber tenido un éxito inmediato. Hasta fines del siglo III a.C. lo más que recibirán del arte egipcio las estatuas griegas serán algunos signos, totalmente externos a la concepción plástica de las figuras, que, colocados en la frente, servían a la identificación del retratado (22).

Pero, evidentemente, el arte oficial no se limitaba a la escultura, sino que se extendía a todas las artes, en especial la arquitectura, probablemente la pintura, y algunos sectores de la artesanía. En estos campos, y sobre todo en el

Último, es probable que el poder real no viese necesaria una supervisión de tipo semántico, y por tanto hemos de pensar (al haberse perdido de la artesanía usada por el rey todo menos ciertas descripciones literarias) que fuese en ese campo donde las diferencias entre el sector oficial y el burgués fuesen menos perceptibles; es probable que el primero se distinguiese del segundo sólo por su mayor riqueza y ostentación, acaso por algún matiz menos purista, más abarrocado; pero nada más.

En cambio, en sus manifestaciones del poder oficial, sí parece que la monarquía se preocupase de sus receptores: mientras que en las destinadas a la aristocracia, como veremos con el pabellón de Filadelfo, se pretendía admirar por la calidad o la elegancia y erudición del montaje y las obras expuestas, las manifestaciones más populares; como ceremonias y procesiones, revisten de boato, ya lo vimos, las piezas mostradas, buscando el asombro del espectador. Es una tendencia propia de las monarquías absolutas, que ha sido muy estudiada en el siglo XVII, y que lleva, imperceptiblemente, al que consideramos el principio fundamental de la estética alejandrina: el efecto de fachada.

No es algo que pueda limitarse a unas artes en concreto, ni a unas clases sociales. El efecto de fachada es una evolución de gérmenes ya presentes en el arte clásico y que, al amparo de una monarquía ostentosa y de una aristocracia o burguesía abiertas a novedades y, en muchos casos, con más dinero que cultura, y una cultura más literaria que vivida, tienden a reducir la obra de arte a su apariencia externa, y ésta a efectos brillantes y coloristas. Esta actitud, que no hemos de tomar como algo radicalmente negativo por el mero hecho de que, ocultamente, quebrantase las bases del arte clásico (bases ya inoperantes por su escasa correspondencia con la situación vigente en el siglo III a.C.), lleva a una serie de preferencias. Y esas preferencias, que pueden llevar a su vez, en alguna ocasión muy rara, a verdaderas invenciones, pero que son en general simple generalización de técnicas y realizaciones antes más escasas, se extienden a todos los niveles de la obra de arte.

Respecto a los materiales, se amplía la gama tra-

dicional. Al mármol, bronce, oro y barro, se añaden el pórfito y otras piedras, el yeso, los vidrios y vífrados y las piedras preciosas y semipreciosas, y aumenta proporcionalmente el uso escultórico de las calizas y, sin duda, de la madera.

Este enriquecimiento, como ya ha sido muchas veces señalado, tiene como base, en el plano de la escultura pétreas, la ausencia de mármol blanco en Egipto, pero no hay duda de que, en el plano mental o puramente estético, es síntoma de procesos más complejos. La falta de mármol hubiera podido ser fácilmente solventada, por parte de un gobierno poderoso como el de Filadelfo o Evergetes, como lo fue por parte del romano, mediante una importación masiva de material (23); pero de hecho lo que se hizo fue limitar el uso del mármol a las partes de las estatuas que necesitaban un trabajo más fino, como las caras. Parece que debiéramos hallar la razón básica de la elección de materiales en una dialéctica entre la tendencia general que hemos señalado y las tradiciones de artesanos y artistas.

El uso del mármol blanco, con su carácter de piedra compacta y de grano fino, era una necesidad para el escultor helénico, que lo utilizaba por sus cualidades intrínsecas ante la herramienta. Pero desde, por lo menos, el siglo VI a.C., el problema del material no parece que contase mucho en el plano estético. Sabido es que, como la madera de nuestras imágenes barrocas, el mármol estaba destinado a ser cubierto de pintura (24), por lo menos en todas las partes que no fuesen carnaciones, y acaso también en éstas; y por lo tanto las cualidades de brillo, tersura y homogeneidad colorística que tanto contarán más tarde, y quizá crecientemente desde la época romana, no tenían interés. Al no ser tampoco sensibles los griegos al carácter pesado y macizo de la piedra como material, y basar su estética en una relación entre la forma de la obra, el objeto representado y ciertos criterios matemáticos (ritmo, armonía, proporción), no había en realidad, desde el punto de vista del observador, prejuicio alguno relativo al material empleado. Para las partes más delicadas de la estatua, los escultores lágidas reclamarían el material al que estaban acostumbrados por su formación helénica, pero accederían, al serles reclamado tan sólo el efecto final, a utilizar calizas,

madera o incluso yeso para todo el resto, destinado a recibir atractivos colores.

Lo que acabamos de decir, aunque dedicado más particularmente a la escultura, puede ser aplicado a todas las artes. Si en años precedentes se imitaban en barro formas y decoraciones de vasijas metálicas, y en vidrio formas cerámicas, ahora se generalizan y perfeccionan estos procesos, añadiéndoseles el brillo del vidriado (25), se imitan las gemas con pasta vítrea y se reproducen en estuco las tallas en madera o metal.

Esto lleva, claro está, a una afición desmedida por el uso de sucedáneos, responsable en buena parte de la desaparición de muchas piezas de arte alejandrino, rotas por su fragilidad, pero también a una supervelocación de aquellos materiales que, más que por sus valores estéticos, impresionan por sus connotaciones de riqueza, suntuosidad o exotismo. Se multiplican los dorados, los apliques de joyas y metales ricos (26), las piedras duras de colores extraños, e incluso ciertos minerales utilizados por sus efectos sorprendentes, como el caso, recordado por Plinio, del proyecto de una estatua de Arsínoe II en hierro, que una piedra imán debería mantener pegada al techo del templo, sin que sus pies tocasen la tierra (27).

Es en la orfebrería, la vidriería, la toréutica, la cerámica y el bordado donde cabe esperar, y donde se dan, cuando quedan restos suficientes para comprobarlo, las verdaderas innovaciones que realzan la imagen de Alejandría y de su rey frente a todo el Mediterráneo. La artesanía de lujo alejandrina constituirá siempre, hasta la época romana inclusive, una de las bases de la economía de la ciudad. En el mundo de las artes menores será donde se realicen los mejores hallazgos en cuanto a posibilidades de uso y combinaciones de materiales, servidos por una preparación técnica, científica o empírica, verdaderamente desarrollada, y, aunque desgraciadamente ha sido casi total la destrucción de estas frágiles piezas de compleja factura, algunas obras y descripciones de otras pueden darnos una idea general aceptable de varias técnicas y tendencias.

En cuanto a la temática, el arte alejandrino tam-

bién cuida de su apariencia. De cara a sus súbditos, el rey hace cuanto puede para prestigiar su imagen, a la vez que cumple con las labores propias de su rango, como el patrocinio de templos, de edificios y vías públicas, urbanismo, etc... De cara a los extranjeros, es decir, en las piezas importadas, se atiende más al gusto de la demanda, aristocrática o burguesa, y desde luego se difunden imágenes inocuas, internacionales, mitológicas o decorativas, abiertas a los más diversos públicos.

El simbolismo monárquico se estabiliza ya alrededor de unos signos, como el águila de Zeus, blasón del reino, la diadema regia, la égida, a veces el tridente de la talassocracia o la corona radiada de Apolo, la cornucopia de las reinas y la doble cornucopia de Arsínoe II (28), todos ellos símbolos de autoridad que, creados entonces, llegarán a enlazar con el simbolismo imperial romano, igual que el doble perfil superpuesto del rey y la reina (29).

Por lo demás, las actitudes de los personajes, de acuerdo con la idea de estabilidad del reino, y también con la tendencia ática vigente en el siglo IV y extendida por todo el Egeo en el III, son reposadas y tranquilas, con clara tendencia a la frontalidad y dominio absoluto de las "formas cerradas", tanto en los relieves como en las pinturas o las estatuas de bulto redondo (30).

Con dichas premisas, no es de extrañar una cierta monotonía de actitudes en las figuras, una evidente falta de investigación de anatomía y movimientos y, dado el sentido idealizador de las caras, una regresión con respecto a los hallazgos psicológicos de la escuela ática y una tendencia al prototipo que, excesivamente basada en cánones ya conocidos, llevan la plástica figurada a un claro empobrecimiento.

Esto se palió en lo posible con la riqueza de los aditamentos decorativos, a los que se reserva el efecto de deslumbramiento. Pero ¿qué camino se seguía para deslumbrar?

Por un lado, se encontraba la tentación del impresionismo. El trabajo rápido, brillante, de grandes pinceladas, podía contentar a cierto tipo de público. Y de hecho ha sido tradicional, en base sobre todo a esa "pintura compendiaría" que en época romana se atribuía a la escuela de Egipto (31), hallar en Antífilo (32) la base más firme (después

de ciertos precedentes, como el de Filoxeno de Eretria) del que se viene llamando "impresionismo romano", que, sin la base óptica científica del decimonónico, introdujo el juego de clarooscuro a base de amplios toques de colores contrastados. Sin embargo, no sabemos hasta qué punto llegó a ser aplicada esta técnica pictórica por el arte lágida del siglo III. El hecho de que sea discutible, cuando no falta por completo, su uso en otras artes (en las estatuas, por ejemplo, el cabello, cuyo tratamiento en muchos casos podría ser calificado de "impresionista" (33), estaba destinado a ser recubierto de estuco y pintura o dorado), reduce las posibilidades de existencia, y más bien parece que, si el hallazgo puede ser atribuido a Antífilos (lo cual es una mera suposición), la novedad de tal técnica debió limitarla a ciertos aspectos de la pintura, en general de uso particular, en una línea de investigación lumínica de alto nivel, y cuyos únicos posibles testimonios en artesanía son algunas Hydrias de Hadra (34).

El criterio del buen acabado artesanal, que sostuvo a tal altura media la plástica ateniense, se mantenía aún demasiado entre griegos y egipcios para aceptar piezas que no soportasen el análisis de cerca, el tratamiento perfecto de las superficies.

El otro camino a seguir, y del que sí tenemos más pruebas, es el del sometimiento de todas las artes a un concepto superior de ambiente. Al lado del concepto de "obra de arte cerrada", tan íntimamente ligado a la mentalidad griega que no se podía, en ningún modo, borrar, surge, como más sugestivo y útil para una propaganda irracionalista, un deseo de fundir las artes en una atmósfera envolvente. Sabida es la impresión que causaba a los griegos el interior de los templos egipcios, mucho más misterioso y atractivo que el de sus propios santuarios, concebidos únicamente para ser vistos de fuera; y tampoco estaría de más recordar cómo, para Aristóteles, la obra (en su caso, literaria) cumple su función estética cuando el espectador se introduce sentimentalmente en ella, no cuando la juzga como algo distante. Nos hallamos por tanto en un proceso en que las tendencias conjuntas de la estética egipcia y el clasicismo griego se refuerzan para insertar al espectador dentro del juego artíste-

tico, y hacerlo por tanto más vulnerable a la ideología implícita en la obra de arte. Basta comparar, por ejemplo, la procesión de las Panateneas de Fidias con la descripción de la "pompa dionisiaca" de Filadelfo que nos ha dejado Ateneo, para darnos cuenta de cómo se ha pasado, de la llamada a la contemplación, a una verdadera invitación a intervenir, incluso físicamente, en una fiesta general (35) que, oficialmente dedicada a la divinidad, una subrepticamente su culto a las imágenes del poder monárquico.

Tal cambio de concepción estética trae aparejado, como hemos dicho, un deterioro indudable de los principios que, acaso inconscientemente, regían la estética anterior. La arquitectura empieza a verse mediatizada por el urbanismo; la pintura, socialmente muy en boga, pierde sin embargo en buena parte su papel en la plástica oficial, a expensas de los monumentos escultóricos, y sobre todo se tienden a borrar los límites entre las distintas "artes" mientras que se añaden a ellas conceptos y elementos que les eran totalmente extraños. Ese es el caso, en particular, de la introducción de hallazgos mecánicos o físicos en la escultura, creándose muñecos articulados y autómatas cuyo éxito consiste precisamente en lo que tienen de alejamiento del arte hacia la sugestión de lo vivo.

En conclusión, el arte oficial de Alejandría bajo los Ptolomeos II y III, al menos según los escasos restos que arqueológica o literariamente nos han llegado, constituye, dejando a salvo los principios formales clásicos, una total subversión, acaso no enteramente consciente, de los esquemas básicos, sociales y mentales, que sustentaban el clasicismo. Actitudes, proporciones, ritmos, todo cuanto había sido objeto de los estudios conscientes de los artistas de Grecia, se mantenía, pero adaptado a otros significados, a otras necesidades y, sobre todo, a realidades totalmente diversas. Es acaso uno de los cambios más radicales que se han dado en la historia del arte, sin que, a primera vista, se pudiese comprobar ninguna innovación formal. El juego de materiales, la diferenciación entre "recubrimiento" y "material de relleno", el uso generalizado de elementos que antes habían sido excepcionales, la banalización de significados antes profundos y la inteligente des-

viación de símbolos hacia el culto del monarca hacen de este arte un puente básico entre el clasicismo griego y el arte imperial de Roma. Y el mismo tiempo, tal profusión de cambios y desarticulación de esquemas es, sin duda alguna, la principal responsable, en Alejandría, de un agotamiento del arte helénico, al no plantearse seriamente una adecuación entre la evolución de forma y la de fondo, como la que realizaba Pérgamo en el mismo momento. Ptolomeo II, por gusto y por política, se volvió al clasicismo griego; y Ptolomeo III, unido al pasado brillante de su padre, será incapaz de evolucionar artísticamente. Sólo las artes de la burguesía, más atenta a la actualidad y a la marcha del mercado, van ganando dinamismo y originalidad, y separándose progresivamente del arte oficial, que acabará por seguirles a remolque.

Ante la complejidad de las corrientes que, tanto dentro del arte "más estrictamente alejandrino" como fuera de él, se nos muestran, vamos a basar el estudio de este periodo en el esquema tradicional de la división de "las artes", incluyendo en dicho estudio cuantas observaciones podamos hacer acerca de los objetos que, conservados o descritos, nos den alguna pista para el análisis de los gustos y las tendencias socioestéticas del momento. Posteriormente, y como complemento, a la vez que con el deseo de fijar su postura, intentaremos descubrir hasta qué punto los literatos que escribieron en Alejandría se adscribieron a una u otra tendencia. Y acabaremos el estudio del periodo con un breve esbozo de la actividad helénica, y en particular la del rey, en el arte de estilo egipcio.

LA ARQUITECTURA

De la ruina general de la arquitectura ptolemaica escapan escasísimos restos, que sería abusivo presentar como modélicos, sacando de ellos conclusiones generalizadoras. Sin embargo, si resulta totalmente imposible reconstruir verosímelmente, de forma ideal, el ambiente urbanístico de la capital lágida, ciertas tendencias no pueden escapárenos al

analizar los escasos datos y las fuentes escritas que se prestan a un estudio.

La arquitectura oficial de Alejandría, la que los monarcas realizaron de cara a sus súbditos, y que, lógicamente, sería objeto de atención y fuente inspiradora para muchas obras particulares, ha sido, de entre los apartados que vamos a estudiar, uno de los más maltratados por el tiempo. Nada sabemos en concreto de la forma o distribución de los palacios, del Museo, de la Biblioteca (36), y nos queda incluso la duda de si la morada regia era concebida como una casa particular muy rica o ya como un lugar oficial, abierto a funcionarios, embajadores y público de todas clases (37); lo más sensato es pensar en un término medio, con distintas salas para cada uso, pero ignoramos si en la arquitectura o la decoración esto se hacía sentir y hasta qué punto: lo único que sabemos es que tenía un amplísimo peristilo.

Como, pese a lo que algunos han creído, tampoco nos puede ayudar gran cosa en este punto el llamado Palacio de las Columnas de Ptolemaida en Libia, por cuanto es un simple conjunto de casas helenísticas tardías, ensambladas con posterioridad (38), sólo nos queda, de un pabellón real en Alejandría, la descripción que, a través de Ateneo (39), nos dejó Callixeno de Rodas.

Se trata, sin embargo, dentro del palacio, de un edificio muy particular (Fig.29), y al que apenas podemos incluir en el "arte oficial". Es una sala de madera, realizada para la fiesta de Dionysos, y en la que Ptolomeo II dio un banquete a sus invitados, miembros de la corte u otros personajes de alto rango. Toda esta serie de circunstancias nos llevan hacia el arte que hemos convenido en considerar "particular del rey" y destinado a las élites que le rodeaban, y por tanto más libre, más imaginativo, más culto y refinado, a la vez que fantástico, que el arte verdaderamente "oficial"; en él podía derrienda suelta el rey a su sensibilidad y multiplicar un gusto por el simbolismo que sin duda no hubiera sido comprendido por el conjunto del pueblo. Dedicado a un Dionysos absolutamente griego (el aspecto serapídeo del dios no aparece por ningún lugar), cubierto por una decoración exclusivamente helénica, el pabellón muestra en su arquitectura todo ti-

po de fantasías, como altísimas columnas en forma de tirso o de palmera (40) y un peristilo cubierto de bóveda (_____), que fueron los elementos que más llamaron la atención, sin duda por su novedad, a Callixeno.

En este pabellón que podríamos calificar, salvando las distancias, de "manierista", aparece una decoración de grutas. En virtud de este hecho, y de que el fenómeno se repite en alguno de los carruajes de la "pompa dionisiaca" del mismo Filadelfo y en la nave de Ptolomeo IV, se ha querido en ciertas ocasiones vincular el gusto por las grutas con el arte alejandrino (41). En realidad, el culto a las grutas como símbolos de Apolo, o como sedes de las divinidades fluviales, e incluso de Dionysos, era ya cosa muy extendida en Grecia (42), y acaso la única vinculación particular con Alejandría, o más bien con el arte de la monarquía ptolemaica, lo sea en segundo grado, como mera consecuencia de la extensión del culto dionisiaco en la política religiosa de los Lágidas. Pudo también influir el gusto personal por los ambientes míticos, "grutescos", de Ptolomeo II, pero desde luego no hemos de conceder una particular importancia a este hecho, que evidentemente no se relaciona para nada con la vida espiritual o física de la ciudad.

Siguiendo con las manifestaciones artísticas oficiales, o más bien volviendo a ellas después del inciso del pabellón, nos encontramos en primer lugar con los monumentos, realizados tanto en Alejandría como fuera de ella. Estos, bien sean como fuentes o como adornos de plazas, cobran especial valor con la tendencia escenográfica del urbanismo helenístico, y por ello gozaron de la atención de escritores y curiosos, a quienes debemos algunas descripciones. Muchos de ellos se recuerdan como estatuas, o como simples lápidas (43), pero algunos de los más complejos se conocen con cierto detalle, y se pueden incluso dividir en dos tendencias, las que hemos considerado típicas de los estilos oficiales de Ptolomeo II y Arsinoe II, respectivamente.

La primera, totalmente helénica, se muestra, por ejemplo, en el monumento construido en Olimpia en honor de Filadelfo y su esposa (Fig.30), que constaba de un ancho podio en cuyos dos extremos se elevaban sendas columnas, sin

duda coronadas por estatuas de los reyes. Como hace notar, en su publicación y reconstrucción del monumento, W. Hoepfner, esta obra se encuentra dentro de la tradición arquitectónica microasiática: Ptolomeo II, en la propia Grecia, edifica con normas tomadas del Didymeion de Mileto y, a través de él, del propio Mausoleo de Halicarnaso (44). Y en la misma corriente se halla una fuente de Alejandría, conocida por un epigrama que la describe, y que debe datar de la época de Ptolomeo II (45). Se ha discutido su forma exacta, pero no hay duda, a través del escrito, de que era una obra realizada en orden jónico, en mármol del Himeto y otras piedras (como la sienita), y adornado con esculturas; trabajo destinado, en fin, a halagar el gusto helénico de las clases medias alejandrinas, a la vez que su afición al color y a la mezcla de materiales.

La segunda tendencia, la de Arsinoe II, con su exotismo egipizante, brilla en cambio en una imagen suya, montada sobre un avestruz, que presidió un monumento cerca de Atenas (46), y en el obelisco faraónico que, a su muerte, Ptolomeo II hizo transportar e instalar en plena Alejandría, delante del templo a ella dedicado (Arsinoeum) (47). Tendríamos incluso un tercer ejemplo de esta tendencia si tomásemos como un monumento el betilo, de carácter sin duda oriental, que acompaña a Arsinoe y sus sucesoras en los llamados "ochochos de las reinas" (Fig. 61 y 62) (48).

Con ello nos acercamos ya al arte religioso. Este, como sabemos, al ser promovido por el rey, era también en gran parte oficial, y a través de él se manifestaba, sin duda con un cierto conservadurismo, el carácter piadoso y ostentoso de la monarquía. Son muchos los templos ptolemaicos, dentro o fuera de Alejandría, de los cuales lo único que se conoce es la existencia (49), sin poderse afirmar nada de su aspecto material, pero aquéllos que han podido ser excavados resultan concluyentes: tanto dentro como fuera de Egipto, si exceptuamos los templos puramente egipcios a los que nos referiremos en el último apartado del capítulo, no hay contaminación alguna con el arte indígena, y, como en el caso del monumento de Olimpia que hemos citado, se advierte una clara preferencia por el orden jónico (y también el dórico) frente al corin-

tio (50), acaso considerado aún como demasiado innovador (51). Desgraciadamente es poco lo que sabemos arquitectónicamente del famoso Serapeo de Alejandría, que por su importancia sería modelo muy seguido. Pero podemos afirmar que fue edificado (por lo menos en sus cimientos actuales) por Ptolomeo III (52), que comprendía en su recinto el templo y la "Biblioteca Hija", además de otras capillas añadidas, y que, aunque la imagen que conocemos de él, a través de monedas romanas, nos muestra una fachada corintia, no debió ser una excepción a la regla: tal fachada es una reconstrucción y, según A. Rowe dedujo de los hallazgos de la excavación, por lo menos el témenos debió ser en su origen de orden jónico. Si añadimos los restos estudiados en Alejandría por W. Hoepfner, se puede concluir de nuevo que, en su arte sacro, los Ptolomeos se mostraron decididamente conservadores, cuando no retrógrados, al copiar modelos ya superados en Asia Menor y las Islas (53).

El arte oficial también se extendía a otros campos. En el funerario, es característica la tumba de Alejandro Magno con la que Ptolomeo II y después Ptolomeo IV substituyeron la tumba de Kline en que descansaba en Menfis el conquistador desde la época de Soter. En este punto, quizá como recuerdo al gran macedonio, parece que se siguió la vieja tradición balcánica del túmulo (54), la tradicional de los reyes de Macedonia, que sería, al parecer, la utilizada por los primeros monarcas de la dinastía lágida (55).

En el campo de la arquitectura oficial civil, la destrucción ha sido completa: por Egipto y Grecia se multiplicaron gimnasios y otros edificios realizados por Ptolomeo II en particular, pero de ellos apenas si nos quedan referencias (56). Tan sólo un edificio en este campo mereció, por sus características únicas, ser objeto de múltiples descripciones y reconstrucciones, y atrae aún nuestra atención como una de las "Maravillas del Mundo": el Faro (Fig. 31) (57).

"Sostrato de Cnido, a los Dioses Soterías, para ayuda de los marineros". Así rezaba la inscripción de la gran torre que anunciaba a los navegantes la proximidad de Alejandría y que aparecía como un símbolo de Egipto a quien se acercaba por mar a él. Obra de un arquitecto microasiático

(de nuevo!), realizada en los primeros años de Ptolomeo II, y dedicada al recién divinizado fundador de la dinastía, se trataba de un verdadero símbolo. Es una obra en la que aún se mezclan ciertos barroquismos (como las ondas y tritones que coronaban el primer cuerpo), más bien propios de la época de Alejandro, con ese sentido de poder y riqueza que es la constante programática del poder real, junto a una huida del sentimiento de ascetismo y rigidez que tal edificio podía provocar de no haber sido combinados cuerpos de distintas plantas, y profusamente perforados por ventanas. Mezcla de ciencia y de mitología, de ayuda al que se acerca y de atracción del comercio, el faro constituye sin duda, a través de las representaciones que de la Antigüedad nos han llegado y de las reconstrucciones modernas, una verdadera síntesis de la imagen que Soter y Filadelfo querían dar de su poder y su ciudad al mundo entero, dentro siempre de la más estricta helenidad.

¿Cuál era mientras tanto la actitud de los particulares? Dependía en principio de la naturaleza de la obra. Lógicamente, como dijimos en el capítulo I, cuando se trataba de un monumento financiado, por ejemplo, por un cortesano o un general en honor de sus monarcas, es evidente que se seguían las normas estéticas oficiales igual que si hubiese sido el propio rey el cliente. Dentro de ese apartado, por ejemplo, se pueden incluir, aparte de algunos de los edificios ya mencionados en páginas anteriores (58), las fortificaciones realizadas por generales en campaña (en lo que puedan tener de artísticas), como las que, en la Guerra de Cremónides, realizó Patroclo en Koroni y otros puntos del Atica (59).

En otros casos, nos gustaría estar mejor informados. Por ejemplo, es un hecho que el culto de Isis y de Serapis, sobre todo el de éste último, se difundieron durante el siglo III a.C. por el Mediterráneo oriental de la mano de sacerdotes y particulares (60). Hacia el 220 a.C., fue así fundado el Serapeion A de Delos (61), de planta irregular, no griega desde luego; y algo semejante ocurre en Priene (62). Sin embargo, no parece que, aparte de aditamentos exóticos, como nichos, etc., que denotan un culto no puramente griego, los elementos arquitectónicos recibiesen mestización alguna

de estilo egipcio, y hemos de recordar que se trata de obras ya de fines del siglo III a.C.

Nos queda tan sólo, de la arquitectura particular, lo que acerca de las casas nos permiten concluir las excavaciones. En el interior de Egipto, donde los griegos, escasos, tenían que aceptar la mano de obra indígena (63) o utilizar casas ya construidas, lo único griego de las habitaciones es la decoración interior (64). En cambio, en Alejandría, la situación debía ser por completo diversa, y tenemos como base para su estudio varias tumbas subterráneas (65).

Ya vimos como los primeros alejandrinos, después de enterrarse a la ateniense, empezaron a hacerlo en nichos, excavados en trincheras. Estas trincheras, en alguna ocasión, se convirtieron en túneles, y, ya en ese contexto, hubo familias ricas que realizaron para su uso verdaderos hipogeos, en forma de casa (Fig.32 y 96)(66). La influencia que en este proceso pudieron tener los túmulos macedónicos, o los hipogeos de Cirene, o incluso los de la cultura egipcia faraónica, es aún discutida (67). El hecho es que los hipogeos alejandrinos (68), con sus patios, peristilos, habitaciones, frontones, columnas e incluso ventanas reales o pintadas, parecen haber tomado como modelo casas contemporáneas (69), pueden servir de punto de comparación para las de Delos y Pompeya, e incluso proporcionan, por su decoración pintada (70), prototipos para los estilos 1º y 2º pompeyanos.

Cifrándonos a los del siglo III a.C., podemos concluir que, respecto a lo poco que sabemos del arte oficial, las casas de los particulares denotaban ciertas diferencias, aunque, vale la pena advertirlo, de escasa entidad. Acaso hay un sentido de la medida y la elegancia heredero de la burguesía griega del siglo IV a.C., y que podría ponerse en paralelo directo con el arte delio y pompeyano bajo la República Romana; acaso se siente un gusto por los espacios cerrados y su intimidad, que mal podrían compaginarse con la inmensidad propugnada por el arte oficial e incluso por obras regias no estrictamente "oficiales", como el pabellón de Filadelfo. Pero lo cierto es que, aunque en menor grado, se siente la misma ideología conformista, con su predominio

casi absoluto del dórico y el jónico sobre el corintio (71), la misma afición por el colorismo, etc. Se podría decir que si estructuralmente, tanto en el arte regio como en el burgués, no hay evolución clara, y lo mismo ocurre con los elementos consagrados (excepto, acaso, las columnas con la parte inferior del fuste lisa), sí en cambio evolucionan en aspectos menos materiales, más sentimentales, como la ambientación, el colorido, la riqueza. Del mismo modo que el estilo de Antífilos podía servir a la vez al arte oficial y al gusto evolutivo burgués, no se puede dar prioridad en este aspecto al gusto regio o al de la élite rica, pero sí observar sus concomitancias.

Hay sin embargo un aspecto curioso, y casi podríamos decir que inesperado, en el que la arquitectura privada, tal como nos aparece en los hipogeos, se adelanta a la oficial. Nos referimos a la integración, excepcional en las artes mayores del periodo, de elementos egipcios indudables en un conjunto por lo demás totalmente griego. El hecho se comprueba, sin lugar a dudas, en el hipogeo A de Sciatbi: se trata simplemente de puertas coronadas por la llamada "gola egipcia" (Fig.32). Este hipogeo ha sido fechado, como vimos al hablar de las Hidrias de Hadra, de forma diversa por distintos autores. Nosotros nos inclinamos a opinar con A. Adriani que su construcción data, como muy pronto, de mediados del siglo III a.C., teniendo en cuenta que, si bien es hacia esa fecha cuando desaparece el uso de dicha necrópolis, nada impide que se siguiese utilizando en ella un hipogeo familiar recién edificado, y en el que podrían enterrarse miembros de la familia propietaria hasta una o dos generaciones después, como de hecho ocurrió según los restos de hidrias hallados.

Por tanto, nos encontramos ante la primera asimilación clara en sentido mestizador, hacia fines del reinado de Ptolomeo II o principios de Ptolomeo III, en una obra no estrictamente decorativa, sino en la propia arquitectura. Y es difícil achacarlo a un capricho personal del dueño, ya que, además de este hipogeo, veremos al estudiar el reinado de Ptolomeo IV cómo, a fines del siglo III a.C., ya nos encontramos un mestizaje mucho más avanzado en el hipogeo 1 de Mustafá Pachá (Fig.96)(72). Acaso hayamos de pensar en la presencia

de arquitectos egipcios en Alejandría, o en una especie de esnobismo que llevaba a vincular, como en Europa ocurrió en la época neoclásica, lo funerario con lo egipcio, o en una verdadera admiración por el culto a los muertos de los indígenas, unida al sentimiento de rechazo por la banalización en que este culto había caído entre los griegos (fenómeno paralelo al que guiará a los romanos hacia los cultos orientales). Es difícil decidirse entre las varias soluciones, sobre todo porque ignoramos si en las casas verdaderas, no funerarias, se daba el mismo mestizaje contemporáneamente. Quede simplemente observado el proceso.

PINTURA Y ESCULTURA

Las grandes perdedoras en la evolución del arte lágida son las que, con visión renacentista, nosotros consideramos las "grandes artes", la plástica por antonomasia en sus vertientes de dos y tres dimensiones.

Pintura y escultura, que habían sido en la época clásica, a falta de la vidriería, la orfebrería, etc., el centro de atención de los creadores, se encuentran en Alejandría cercadas por las novedades. La mezcla de materiales y técnicas, el efectismo a ultranza, la tendencia a la creación de ambientes, la afición por lo extra-formal, juegan en contra de su pureza, y les arrebatan algunos de sus campos de acción tradicionales.

Quizá por ello haya sido injusta la historia del arte tradicional con Alejandría. Empeñados nuestros estudiosos en aplicar los esquemas de la estética neoclásica y romántica a la Antigüedad, hicieron lo posible por hallar, también en el arte lágida, relieves sublimes o grupos escultóricos maravillosos, y por basar la estética alejandrina casi únicamente en las observaciones que se podían hacer sobre las estatuas. La vía no ha resultado totalmente errada, por cuanto, de hecho, la escultura, por la dureza de sus materiales, ha dejado bastantes piezas que permiten un análisis de cierta entidad, pero las conclusiones, con la parcial victoria del "antialejandrinismo", han sido a la postre

negativas para Alejandría: el mundo lágida no dejó en escultura (en pintura, no hay pruebas suficientes a favor ni en contra) ninguna obra comparable a las que, contemporáneamente, se realizaban en Atenas o en Pérgamo. La razón es sin embargo evidente: mientras que Atenas basaba su nacionalismo en sus tradiciones, forjadas plásticamente en la expresión en mármol, y Pérgamo intentaba enlazar con esa tradición y apoyar programáticamente una política de energía y nacionalismo heroicos, que podían plasmarse en grandes frisos y estatuas, Alejandría (como Siria, o como Macedonia) sólo había aceptado, ya acabadas, las realizaciones clásicas, pero no la cultura profunda y heredada que había sido su motor: esta cultura llegaba ya sólo, literariamente y ajena a las nuevas realidades, a clases muy concretas de la sociedad.

En virtud de ello, la pintura y la escultura, como las demás artes, quedaban destinadas en el ambiente lágida a dividirse socialmente en distintas corrientes y estilos.

En el arte oficial, parece probable que la pintura redujese algo su influencia relativa, al basarse la propaganda en valores realistas y ambientales que las dos dimensiones, pese a todos los hallazgos lumínicos de los pintores, no lograrían alcanzar. Se mantienen el arte religioso y los cuadros históricos, sabemos incluso de algún retrato regio, como uno de Arsinoe II que se hallaba en Delos, pero parece probable que fuese el ámbito burgués y privado el verdadero destinatario de la pintura. Es un hecho comprobado en todo el Helenismo, que coincide con el ascenso de la hiparografía, o temática vulgar (bodegones, escenas de género, etc.) frente a la megalografía (cuadros mitológicos o de batallas) (73), y en que Alejandría no pudo ser una excepción.

Sin embargo, todavía hoy el "cessavit ars" de Plinio, y la ausencia de datos literarios que supone, es un verdadero lastre casi insuperable a la hora de estudiar este arte, prestigioso socialmente (74), pero que de hecho debía encontrarse aislado en su actitud avanzada y progresiva ("vanguardista" sería demasiado en una sociedad cuyos mejores elementos culturales se vuelcan hacia la literatura clásica, y cuya burguesía en muchos casos carece de inquietudes plásticas especiales). Es verdaderamente curioso cómo ha resultado hasta

hoy casi inútil para su estudio el de las artes menores y la escultura. En cuanto a la pintura popular, de estelas sobre todo, aunque sigue una cierta evolución (quién sabe si ligada al arte culto aristocrático, o más bien al oficial, o acaso al arte popular de otras regiones griegas), sólo en casos muy concretos puede darnos un pálido reflejo de los nuevos hallazgos pictóricos del verdadero arte creativo. Hay que postular por tanto una pintura evolutiva y creadora en el siglo III a.C., que permita el salto a las que conocemos por Pompeya y Delos, pero los artesanos hicieron caso omiso de ella, debiéndose limitar ésta a su campo específico.

Rastreado entre los escasos fragmentos literarios o plásticos conservados, se puede sin embargo llegar a ciertas conclusiones acerca de la pintura culta (75). Sabemos, por ejemplo, que Filadelfo sentía gran afición por la escuela sicionia, sin duda a título personal y privado, y que expuso los cuadros que poseía de ella en su pabellón, recibiendo otros, más tarde, de Arato de Sición, su amigo y aliado (76). Tal gusto, centrado además en pintores como Melanthios y Pamphilos, ambos del siglo IV a.C., era ya una muestra más del carácter erudito, elitista, alejado de la vida cotidiana y vuelto hacia el pasado helénico que propugnaba este monarca de cara a su corte, a los científicos y poetas que le rodeaban y, sin duda, a las clases dirigentes de las ciudades griegas. Sin embargo, tal gusto no podía compaginarse con un arte "oficial".

Más cerca de éste último estaría, en cambio, un cuadro de batalla que conocemos por Plinio, el que realizó Nealkes para ser regalado a Filadelfo por Arato. Este es ya un cuadro contemporáneo, en el que se puede comprobar el crecimiento del encuadre paisajístico (ya que se trata de una batalla naval sobre el Nilo) e incluso la presencia ambientadora de un cocodrilo y un asno (77). Como obra sicionia que era, y realizada por un pintor que había corregido, por conveniencia política, un antiguo cuadro de Melanthios (78), esta obra no sería, en el aspecto lumínico o de la pincelada, de un estilo muy avanzado, pero, por lo dicho, la estructura sí estaría ya dentro de las tendencias en vigor, y no deja de ser curioso, en el aspecto político, un

cuadro que ya no vincula la gloria lágida a Alejandro, como hubiera hecho Ptolomeo I, sino, muy probablemente, al propio creador de la dinastía, representando sin duda la única batalla naval sobre el Nilo que conocamos en el periodo de los primeros lágidas, y que es precisamente la que en 305 a.C., el año mismo en que Ptolomeo I se coronó rey, dando vida oficial al reino, opuso en Pelusium a las fuerzas egipcias y a las de Antígono el Tuerto, con total victoria para las primeras (79).

En cuanto al arte de temática "religiosa", en sentido amplio, hay que verlo distinguido en dos grandes vertientes. Por una parte está la pintura destinada a los templos, para ilustrar el fiel, y que, sin duda, se mantiene dentro de las líneas tradicionales. A esta tendencia correspondería, en la época que estudiamos, el prototipo del cuadro Hermes, Argo e Io, del Iseo de Pompeya (Fig.33), basado en la degeneración de un esquema de Nikias (80). Por otra parte, y como una característica del proceso mitológico de la mente griega, está la concepción de los mitos como algo literario, anecdótico o simbólico, que puede servir de decoración a una sala, a una vasija o a la orla de un vestido. En este aspecto, a través de los textos contemporáneos, las descripciones que contienen e incluso el espíritu que representan, se puede dar por cierto que se realizaban escenas mitológicas en las últimas tendencias artísticas del momento, con sus juegos de luces, su creciente interés por el marco arquitectónico o paisajístico y su banalización de significados.

Entremos así de lleno en el arte "burgués", pero éste es silenciado por las fuentes históricas, pese a sus indudables avances. Creemos, por tanto, que es preferible remitir, para el gusto que represente, al capítulo en que tratemos de la literatura alejandrina, y en especial de Apolonio de Rodas.

A mitad de camino entre el arte de creación, "culto", y la artesanía popular, nos encontramos con dos técnicas que consideramos indefectiblemente vinculadas a la pintura: el bordado figurativo (y los tapices) y el mosaico. En cuanto a su aspecto pictórico, es muy poco lo que sabemos del primero. Teócrito, en el Idilio de las Siracusanas (XV, 78ss.), y Apolonio, al presentarnos el manto de Jasón (81), describen obras de este

tipo, pero sólo el segundo nos da una idea más concreta del estilo utilizado, con reflejos, luces, etc., dentro de la línea pictórica más evolucionada del momento. ¿Hasta qué punto estas labores estarían tan vinculadas a los últimos hallazgos de los pintores avanzados? ¿No será esta descripción algo puramente imaginativo, que habla de un tejido teniendo en realidad en la mente un cuadro? Carecemos de datos para saber si en pleno siglo III a.C. los bordadores realizaban efectivamente, como se deduciría de una lectura ingenua de Apolonio, el destellante rayo de Zeus o una Afrodita mirándose en un escudo que refleja su semblante.

En cuanto al mosaico, su principal problemática es técnica. Se ha pretendido asignar la invención del de tesselas (el de guijarros aparece mucho antes y se puede seguir su historia desde el siglo VII a.C. en Asia Menor) a Alejandría y a Sicilia. Hay constancia, en pleno siglo III a.C., tanto según las fuentes (descripción de una nave de Hierón II (82)) como según los descubrimientos arqueológicos efectivos (Mosaico de Morgantina (83)) de que en Sicilia había ya entonces mosaicos de teselas, en los que éstas eran de distintos materiales, como piedras, gemas, terracota, etc.. En Alejandría existe también un mosaico de este tipo, el de los Erotes Cazadores de Sciatbi, que se puede asignar, no sólo al siglo III a.C., sino, por la decoración que ostenta (los típicos frisos de animales, con grifos, leones, ciervas, etc.) y por su escaso cromatismo, incluso a sus comienzos (84). De ser cierta esta cronología, que cada vez se acepta más unánimemente (85), nos hallaríamos sin duda ante el primer mosaico de teselas del mundo (por lo menos, de los hoy conocidos), directamente inspirado en otro de guijarros de la propia Alejandría (86). Es lástima que, después de él, haya que esperar ya en Egipto a los alrededores del año 200 a.C. para hallar otra muestra del arte musivario (Fig.76)(87).

Llegamos así a la pintura artesanal, la de las Hierias de Hadra polícromas y las estelas funerarias. B.R.Brown la estudió exhaustivamente en un libro ya clásico, al que remitimos al lector para todos los detalles (88). Bastará simplemente repetir que la pintura popular no sigue apenas la

evolución de la culta, salvo en ciertos casos concretos, como la estela de Helixo, donde se aprecia el empequeñecimiento de las figuras respecto al marco, y un ambiente de interior con columnas dóricas (89). Se advierte en general cómo, lo mismo que en la pintura culta, el colorismo ha superado la tetracromía y va desplazando a la pintura ética tradicional, esencialmente dibujística, que señalábamos para la época de Ptolomeo I (Estilo I de Brown). Frente a ella se suceden dos estilos, uno postpraxitelico (Estilo II), y otro más movido, barroquizante, que dicha autora, siguiendo las teorías que para la escultura mantiene Lawrence, vincula con la primera escuela pergamenica (Estilo III). Estos estilos ocuparían, según su esquema, el siglo III a.C.

Sin ánimo de entrar en una discusión profunda de esta teoría, que en conjunto parece verosímil, es necesario matizar sin embargo, como ya lo ha hecho algún estudioso (90), su aspecto cronológico. Los estilos II y III (cuyas distinciones están lejos de resultar claras) se desarrollan en el siglo III a.C., pero no desplazan inmediatamente al estilo I. Parece que, más que una sucesión de estilos, encontramos una serie de artesanos que trabajan cada cual con su propia formación: la estilización del arte ético, unida a la influencia postpraxitelica, absorbente entonces en la ciudad, es innegable en casi todos los casos, y buen síntoma de lo ajena a innovaciones estéticas que estaba la mayoría del pueblo de la ciudad.

Pasemos ya a la escultura. En ella, es lógico suponer el mismo estado de ligera diferenciación de estilos según los sectores sociales. Sin embargo, a primera vista, y excepto en casos bastante concretos, la impresión general es, por el contrario, la de una predominante unidad. ¿Cuál puede ser la causa de este hecho? En primer lugar, la propia índole de la gran escultura, casi toda ella de carácter oficial, al ser caro el mármol y haber desaparecido casi todas las piezas de bronce. En segundo lugar, el interés preeminente de los investigadores por la retratística de los Ptolomeos o, por lo menos, por las estatuas de mármol, dejando de lado las piezas de caliza, más populares. Y en tercer lugar,

el propio papel desempeñado por la escultura en Alejandría, donde parece que aún no se había extendido, por lo menos tanto como más tarde en Pompeya, la escultura-adorno doméstico, por lo que las obras halladas corresponden al arte oficial, al religioso o al funerario en su casi totalidad. Veremos pese a todo cómo, aun dentro de unos límites, esta primera impresión admite matizaciones, y se pueden rastrear diferencias no sólo sociales sino incluso de escuelas en cada sector.

El propio arte del rey se halla lejos de resultar monolítico, y no faltan en su seno matices más o menos diferenciadores.

Pero antes de comenzar su estudio, bueno será recordar ciertos detalles técnicos, en general vinculados a la escasez de mármol y al principio del "efecto de fachada", que caracterizan, aunque no sean exclusivos de ella, la escultura oficial. Son hechos tan conocidos como el que sólo se tallen las caras, dejando la cabeza incompleta, para acabarla con yeso; el que los cabellos no se lleguen a terminar, al ser recubiertos de estuco y oro o pintura, o el que se emplee la mezcla de materiales. Todas estas técnicas que, sin ser privativas de Alejandría, ni inventadas allí, se utilizan en la capital lágida con gran profusión e incluso serán exportadas a todo el Mediterráneo (91).

Como en el caso de la pintura, el gusto particular de Ptolomeo II, y el de sus amigos de la corte, no debía ser el mismo del arte oficial. Ateneo nos cita, en el famoso pabellón dionisiaco, unas estatuas, añadiendo que eran de mármol, es decir, que no se trataba de estatuas con recubrimientos o mezclas de materiales, sino de obras de la tradición griega más pura. Y lo mismo debía ocurrir con obras expuestas a la intemperie, como las que adornaban la ya citada fuente que construyó el mismo rey en Alejandría.

Pero centrémonos en el arte oficial. Este tiene, como foco iconográfico, la figura del monarca. No vamos a intentar aquí realizar un estudio de la iconografía de los Ptolomeos (92). Para ello remitimos a la obra de H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer, de gran utilidad en este campo (93). En un estudio sociológico como el que aquí realizamos, sería

inútil enzarzarse en las discusiones que, durante un siglo, ha provocado la atribución de los retratos de Ptolomeo II, Ptolomeo III, Arsínoe II y Berenice II.

De todas ellas sólo merece la pena sacar una conclusión: los reyes y las reinas del centro del siglo III a.C. en Egipto vieron en una idealización despersonalizadora, carente de rasgos fisonómicos precisos, la mejor forma de acceder a la reverencia y adoración de sus súbditos. Y esa misma actitud es la afirmación de la idea que tenían de su función y poder, idea que ya hemos resumido en un apartado anterior. Se trataba, recordemos, de hacer ver, a través de esas figuras, su carácter divino, suave, estático, rico y poderoso (todo a la vez), y atraer así a las poblaciones hartas de guerras, de nacionalismos localistas y de pobreza, que hufan de la ya agotada Grecia, a la vez que conjurar las posibles críticas a su abuso de poder y consiguiente arbitrariedad, aduciendo connotaciones de bienestar y de progreso económico. Había que evitar alusiones al carácter militar o bélico del Estado, convencer de que, igual que Zeus recibió su poder en el cielo, Ptolomeo II tenía la hegemonía marina por decisión de la Providencia, sin tener que mover un dedo ni poner sus músculos en tensión.

Dentro de ese conjunto de retratos más o menos homogéneos, las tendencias que afloran pueden ser instructivas.

En primer lugar, nos encontramos con algunas cabezas en las que brilla el concepto del monarca inspirado y dinámico, de frente pesada y musculosa y mirada romántica hacia el infinito, que había sido tan usado por Alejandro. Nos referimos en concreto a la pareja de retratos formada por una cabeza masculina del Louvre y una femenina de Alejandría (fig.34 y 35), ambas halladas en la zona del Serapeo (94). Estas obras significan sin duda el nivel más alto, en cuanto a calidad y contenido, que haya podido alcanzar (en lo que la conocemos) la plástica alejandrina. Desgraciadamente, ignoramos todo sobre esta tendencia (95): no sabemos si fue un mantenimiento, llamado a extinguirse, de la estética anterior (nada extraño, dada la perfecta continuidad que se observa en todos los campos entre los últimos años del Lágida y los primeros de Ptolomeo II, pero que plantea el problema

del hallazgo de las dos piezas citadas en un lugar fundado por Ptolomeo III), si, como apunta J.Charbonneaux, pudo ser una corriente surgida a mediados del siglo III a.C., como evolución del postpraxitelismo hacia un romanticismo de tipo pergaménico acaso circunstancialmente basado en la campaña de Evergetes a Asia, o si, como parece creer Kyrieleis, se trata de un movimiento que se dio ya en época de Ptolomeo IV. Creemos que la última cronología es excesivamente baja, y, pese a los esfuerzos de su autor, no nos parece tener base fisonómica clara, ya que es verdaderamente osado identificar la alargada cabeza del Louvre con la redonda y maciza que muestra Ptolomeo IV en sus monedas y retratos seguros. Quedan las otras dos teorías, y el síntoma de que, alguna vez, la iconografía regia sabía aprovechar los servicios de un gran artista para salirse de sus normas.

Aunque propiamente no pueda incluirse dentro de la iconografía dinástica, debe mencionarse aquí, por su semejanza de estilo con la corriente que acabamos de señalar, la evolución de los retratos de Alejandro. Estos, que siguen multiplicándose en Alejandría como homenaje de tipo religioso al fundador, adquieren en algunos casos el carácter postpraxitelico tan extendido, pero en muchas ocasiones, y sobre todo en virtud del peso de los retratos primitivos del conquistador, mantienen, e incluso acrecientan, el aspecto romántico del personaje (Fig.36), con su mirada perdida y su revuelta cabellera (96). Acaso esta persistencia pudo ser el punto de partida de los retratos de Ptolomeos que acabamos de citar.

El "postpraxitelismo oficial" era, ya lo hemos dicho, un postpraxitelismo reformado, que no impedía una cierta caracterización del modelo. Pero ésta se basaba, acaso demasiado, en una hibridación un tanto torpe. Es sin duda el mayor error de los escultores, o de la propaganda real, no haber sabido casi nunca asumir una divinización que excluyese todo carácter humano. Los resultados quedan así en una especie de "angelización" de caras pesadas y sin energía, que no acceden al plano de la inmortalidad, y en las que las concesiones al realismo de la burguesía alternan de forma indecisa con la conversión en prototipo. Los casos

más característicos de este hecho se encuentran precisamente cuando, con la vejez, se acentúa el carácter no-divino de los monarcas. Aparecen así una serie de cabezas gruesas y pesadas (Fig.37)(97), atribuibles indistintamente a Filadelfo y Evergetes, que se inclinan decididamente hacia un realismo que sólo acepta del postpraxitelismo la técnica difuminada de la superficie.

Lo peor de los retratos regios es que, sin duda por la profusión con que se hicieron, su calidad media es ínfima, y los escultores locales, a veces con escasa formación artesanal, adquirieron una importancia creciente. Hay desde luego obras de gran calidad, como la Cabeza Antoniadis (Fig.38) (98), los dos bustos de Nápoles (99), ambos de una pericia técnica inusitada en Alejandría, la Berenice II de Cirene (Fig.39)(100) o una cabeza femenina de París (Fig.40) (101), muestras todos ellos, excepto quizá los dos de Nápoles, de la corriente "postpraxitelica oficial" más característica, pero, sobre todo en el reinado de Evergetes, se comienzan a advertir sesgos simplificadores, de escuela provincial (Fig.41); los cabellos empiezan a esquematizarse en algunas piezas (102) y, sobre todo, se difunde con gran profusión el ojo con párpados claramente marcados por líneas finas y profundas, que contrastan con el modelado suave del resto de la figura (103). Tal tipo de trabajo ha sido a veces interpretado como un revivir de las tradiciones egipcias en manos de artistas locales (104); no creemos necesario acudir a tal expediente, en estatuas que no muestran por otra parte ningún matiz de egiptización en su anatomía; basta con aceptarlo como una más de las características que van definiendo una vulgarización progresiva del arte griego, con la pérdida de su fondo y la repetición esquemática de sus caracteres exteriores.

Como sabemos, lo único que se ha conservado de las estatuas regias (105) ha sido, en general, la cabeza. ¿Qué forma tenían las obras enteras? Tenemos datos que nos permiten concluir, como ya hemos dicho, que en su conjunto ofrecían un aspecto estático, bastante reiterativo. En los grupos, según se deduce de los textos, se repetía algún sistema compositivo ya tradicional, como el de la Nike o figura feme-

nina coronando al monarca, que se remonta por lo menos a la pintura sicionia del siglo IV y se mantiene por lo menos hasta Ptolomeo II (106). A veces, la yuxtaposición es incluso más simple, como en dos estatuillas conservadas, formando pareja, de Ptolomeo II y Arsinoe II (Fig.42)(107), otra pareja, ya más tardía, que reproduce un grupo de Alejandro Magno y (probablemente) Ptolomeo III (108), o alguna descripción, como aquélla en que Teócrito nos muestra sentados juntos a Ptolomeo I, Alejandro y Heracles (109).

En cuanto a las figuras aisladas, sus posturas son semejantes a las de los futuros emperadores romanos, basadas en prototipos que se remontan al clasicismo ateniense (110). A tal monotonía sólo se escapan algunas excepciones, y no muy seguras: una figurilla de Hermes Enagonios, de estilo lisípeo, que R. Pagenstecher (111) identificó con Ptolomeo II, sin ser seguido, al parecer, por nadie, y una serie de pequeñas estatuas, de bronce también, que, según Charbonneau y Kyrieleis (112), representan a Ptolomeo II como Hermes domando a un sirio, según un esquema de la primera escuela pergaménica.

A caballo entre el arte oficial y el de las clases altas y medias, el arte religioso, en la medida en que lo conocemos, denota una calidad media bastante alta y un contacto más directo con el postpraxitelismo puro del Egeo, sin concesiones realistas, y con una variedad de actitudes y movimientos en las figuras que contrastan con el arte oficial.

Al abrirse el periodo, o incluso todavía bajo Ptolomeo I, se debió realizar, o importar, un tipo de Afrodita desnuda, muy copiada posteriormente en Alejandría y fuera de Egipto, y que es el representado por ejemplo en la Afrodita de Dresde (Fig.43)(113); es aún una estatua vinculable a la corriente de la Tyche de Antioquía, y por lo tanto a las escuelas locales griegas del siglo IV a.C.. Después, y pasando por el magnífico muestrario de estatuas en todas las posturas y composiciones imaginables (algunas incluso con un mecanismo de autómatas) que constituyen la "pompa dionisiaca" de Filadelfo, nos encontramos ya con la corriente postpraxitelica (114), en la que destaca un importante grupo de torsos, alguno con magníficas telas de com-

plicados pliegues, que, hallados en el barrio real de Alejandría, constituyen el conjunto escultórico más importante, dentro de su fragmentariedad, que nos ha dejado la capital lágida (Fig.44)(115). Acaso, aunque siga muy discutida la cuestión, se pudiera completar este elenco con una obra que tendrá enorme importancia en la iconografía fluvial posterior: el primer prototipo del Nilo del Vaticano (116), obra que sería, de fecharse entonces, la más original por su concepción de toda la estatuaria alejandrina del siglo IIIa.C.

Pero no nos perdamos en suposiciones de base insegura. Dejemos el arte religioso y alegórico, y pasemos a lo que, en términos amplios, se pueden llamar "artes burguesas" o "populares". En ellas confluyen de tal forma las influencias postpraxitelicas, tanto la "oficial" como la del Egeo, e incluso el realismo no praxitelico, vigente por ejemplo en Atenas, que es verdaderamente difícil distinguir, en algunos casos concretos, una adscripción determinada. Tanto es así que resulta imposible decidir si son retratos oficiales o particulares obras tan importantes como la Cabeza Tyszkiewicz (Fig.45)(117), la Cabeza de Gizeh (Fig.47), cuyo praxitelismo puro parece indicarnos más bien la segunda solución (118), y la Cabeza Vinga (Fig.46)(la más antigua de las estatuas de bulto redondo que nos presenta una mujer tocada con los pesados "rizos líbicos" de Isis), que puede representar a la diosa, o a una reina, princesa, sacerdotisa o simple dama de la corte con su aparatoso peinado (119).

En la mayoría de los casos, sin embargo, es la escasa entidad de las piezas, o, si se trata de cuerpos enteros, la falta de atributos regios, o la evidente funcionalidad funeraria de las obras, lo que nos indica su índole privada, y por tanto nos muestra con más seguridad el gusto de la burguesía y el pueblo.

Queda así confirmado el gusto por el postpraxitelismo puro y por el realismo en esos ambientes, y en particular en las clases más altas. El realismo está menos representado, sin faltar en alguna estela (Fig.49)(120), pero en el sector postpraxitelico se pueden alinear obras de marcado interés, como la cabecita Naue (121), o un grupo de caliza excepcionalmente completo, que representa una mujer

llorando con un niño (Fig.48)(122), o ciertas figuras femeninas vestidas (123), que dan idea de una no despreciable calidad media en los talleres alejandrinos. E independientemente de las tendencias señaladas, se pueden añadir otras piezas para completar un panorama en el que se evidencia la adecuación al arte egio del momento: por ejemplo, no es difícil en ciertas estelas apreciar intentos de evolución ambiental, con ampliación del marco, mobiliario, etc. (Fig. 97). Lástima que en las estelas de aspecto más pobre aparezcan (dando un tono gris que aumentará con el tiempo) diseños estereotipados, con ropajes rígidos y actitudes repetidas, que auguran la vulgarización de un arte destinado a las ya decaídas clases medias (124).

LAS ARTES MENORES COMO INDICADOR SOCIAL

Al hablar de la estética alejandrina en general, dábamos una serie de principios cuya más clara aplicación se encuentra precisamente en la artesanía del periodo. Creemos por ello conveniente, al volver en concreto a dicho aspecto, recordarlos, aun a costa de parecer reiterativos, para una mejor comprensión de cuanto sigue.

El largo periodo de crisis económica que, unido a las guerras continuas, iba hundiendo desde fines del siglo IV a.C. las estructuras del mundo griego tradicional, llevaba a la sociedad helenística, ansiosa de soluciones rápidas, a sobreponer en su apreciación plástica la riqueza del material, o por lo menos su aspecto suntuario, a la verdadera creación e investigación de formas.

El hecho tomaba distintos matices según las clases sociales, manteniéndose las más cultas, cada vez más aisladas, en la misma línea de evolución artística del periodo clásico, pero en todas se observa un interés creciente por el virtuosismo técnico, por el sentido gratuito de la expresión plástica, por el aspecto meramente ambientador y decorativo del arte. Del mismo modo que la literatura, para Eratóstenes, no tenía más función que el puro entretenimien-

to (125), el arte deja de buscar otra cosa que el agrado. En escultura y pintura era más difícil tan completa banalización, y pervivía siempre su prestigio tradicional, pero, del mismo modo que se difunden en ésta, por todo el mundo helenístico, las escenas de género, con el predominio del ambiente sobre las figuras, y que en aquélla avanza, extendiéndose desde Alejandría por todo el mundo griego, el dorado de las superficies, el decorativismo se enseñorea de las artes menores, que son su vehículo más apropiado.

No imaginemos sin embargo que la artesanía alejandrina va a caracterizarse en todas sus manifestaciones por su riqueza y magnificencia. Estas se harán sentir en los productos de exportación, y destinados a clientes ricos de dentro y fuera de Egipto, pero en la vida común de la ciudad no es precisamente esto lo más extendido, y ya hemos advertido que, a medida que avanza el siglo, se afianzan las diferencias sociales. Bajo Ptolomeo I, la artesanía de tipo medio, de buena calidad sin lujos, traída de Atenas o de otros lugares, o realizada ya en Alejandría, había marcado la tónica de la producción. Ahora, lo que se advierte es el retroceso de este tipo de obras: el fino negro de las cerámicas áticas se reduce hasta casi desaparecer; las últimas cerámicas de figuras rojas acaban, a mediados del siglo III a.C., por ser copiadas en técnica contraria: figuras negras sobre el fondo de arcilla (126), como las Hidrias de Hadra, para dejar de fabricarse finalmente; las propias Hidrias de Hadra, tan variadas y aún creativas en aquellos sus primeros modelos, que se pueden prolongar bajo Ptolomeo II, caen después en una repetición de motivos constante y simplificadora; las tanagras se acercan a su extinción; los pequeños vidrios "de núcleo de arena" también decaen poco a poco; en fin, se puede decir que todos los elementos que habían conformado el ambiente doméstico de las clases medias griegas, y en particular atenienses, del periodo clásico, entran en crisis total.

Frente a ellos, y para substituirlos a medida que decaen (un proceso largo, de por lo menos un siglo de duración), crece el uso de la cerámica vulgar, sin adorno de ningún tipo, y las imitaciones, en material barato, de la artesanía de lujo. En realidad, el papel rector en el arte

ha pasado de las clases medias a lo que hemos convenido en llamar "burguesía", en realidad cada vez más una reducida aristocracia. Se difunden las vasijas de metal (incluso precioso), las cerámicas en relieve (inspiradas en las metálicas), las gemas, etc... Se trata de un paso claro, y sin duda el más importante, en un proceso que se sentía en la cultura griega desde el siglo IV a.C., y que llevará directamente al arte de los últimos decenios de la República Romana.

El papel que desempeñó en este proceso el poder monárquico, de acuerdo con las clases altas, fue importantísimo, no hace falta repetirlo. Desgraciadamente para él, el tomar la postura fácil de la falta de ideología concreta le será a la postre fatal, como se verá en todo el Mediterráneo cuando, a partir del siglo II a.C., las monarquías corran a su extinción, unas suprimidas por la oligarquía de Roma, y otras, como Egipto, por la presión de todos los grupos y clases sociales.

Pero Ptolomeo II se encontraba demasiado al comienzo de la evolución para darse cuenta de su trascendencia. En su época, el arte que representaba a su poder, pese a su clara vinculación con el gusto de las clases altas, parecía atraer exclusivamente sobre él y lo que él significaba la admiración de todos los súbditos; y le aseguraba, de paso, la simpatía de todos los estados que, en el mundo griego, luchaban contra monarcas demasiado autoritarios y a favor de principios de libertad y democracia.

En ese contexto toma todo su valor aquella magna exposición de riquezas que fue la fiesta en honor de Dionysos, celebrada en Alejandría en los primeros años de su reinado. De las múltiples manifestaciones que comprendía, hemos hablado ya del pabellón, destinado a los miembros de la corte; pero por lo que respecta a las artes menores y su exposición ante los ojos asombrados de alejandrinos y extranjeros, fue la magna procesión en el estadio de la ciudad lo que atrajo la máxima expectación y alcanzó más fama (127).

Ateneo nos describe, tomándola de Callixeno de Rodas, una parte de esta "pompa" (128), la dedicada preci-

samente a Dionysos y su ciclo, insistiendo, como él mismo dice, en las riquezas de oro exhibidas. Aparece el dios, estrictamente griego (como en el pabellón), totalmente inmerso en los mitos literarios tradicionales, y, sobre todo, cargado de oro y piedras preciosas; y el conjunto resulta de hecho gigantesco y subyugador, como verdadera manifestación (detrás del dios) del poder del rey, de la potencia lágida en el mundo, de su helenismo y de su religión y cultura.

Pero ¿para qué buscar adjetivos? Es suficiente una simple lista de obras que se mostraban en la procesión:

Empezando por los tejidos y trajes, hay clámides de púrpura y escarlata, túnicas bordadas, túnicas de púrpura, incluso un vestido amarillo y un himation purpúreo, ambos con bordados de oro. Pasamos a los trabajos en madera: aparte de los imprescindibles carros, hay obras tan notables como armarios y aparadores para vajilla, con figuras talladas que sobresalen de sus esquinas, un armerio adornado con piedras preciosas, e incluso, como obra maestra, una mesa con tallas, en tre las que sobresale una con la cámara nupcial de Semela, donde ciertos personajes llevan túnicas realizadas en oro e incrustadas de pedrerías. Y aunque ante estas obras palidecen las de cerámica, entre las que se cuentan ánforas panatenaicas, hidrias (ya aludimos a ellas al hablar de las de Hadra), y unos "vasos de pastelería" que, como uno de los tipos de Hidrias de Hadra, tenían pinturas policromas a la encáustica, cuando pasamos al capítulo de las realizaciones en oro, ya el despliegue es fastuoso: ornamentos en forma de hojas de laurel, coronas en forma de tallos vegetales, alas para las mujeres vestidas de nikes, bandejas, bastones de heraldo, oinochoes, una trompeta, karchesia, trípodes délficos, cráteras laconias, incensarios, copas, portaantorchaes, "vasos de Thericles", braseros, jarras, rhitones, arneses, cinturones, panoplias, varas, cítaras, etc... Hay piezas incluso más complicadas, como incensarios adornados con ramas de laurel de oro, una mesa de plata maciza, trípodes con adornos de pedrerías, otros trípodes délficos con figuras cinceladas, o vasos de vidrio con incrustaciones de oro (ya veremos su posible identificación con los llamados "bolos de sandwich"); y no faltan verdaderas obras maestras,

como un tocado en forma de vid, de oro, con un racimo figurado por diamantes, una crátera de plata con figuras cinceladas y rodeada por un aro de oro ornado de piedras preciosas (129), unas vasijas "de trabajo corintio" con unas formas cinceladas en la parte alta y otras en relieve sobre el cuello y la panza, y, finalmente, una serie de arreos que adornaban a los toros de la procesión: fundas para los cuernos, collares, pectorales, placas frontales, todo de oro.

¿Para qué seguir? Tan sucinta enumeración da ya idea de lo que podía ser la riqueza y refinamiento de una artesanía que, en su mayor parte, se realizaría (es lógico pensarlo) en el propio Egipto. Queda claro, además, que, pese al deseo de deslumbrar, destinado al público en general, no se descuidan los efectos de detalle, de calidad técnica y artística, incluso de elegancia en el diseño de los objetos. No hay, como dijimos ya, impresionismo, sino verdaderos alardes de ejecución, como los que agraderían a todos los clientes del mundo griego.

Pero, ¿qué podía haber de innovación en este arte? ¿Qué estilo tenían sus figuras? Evidentemente la descripción, pese a su exactitud y a su indudable veracidad (ciertos datos nos muestran que debió ser tomada de algún libro de cuentas de los organizadores del festejo, o de alguna crónica contemporánea), no nos permite conclusiones estilísticas precisas.

Para poder juzgar la artesanía alejandrina, y a pesar de la validez de las fuentes escritas, hay que acudir al estudio, en algún caso decepcionante, de las piezas conservadas. Tal es la tarea en la que vamos a entrar en las páginas que siguen, buscando las posibles y más irrefutables innovaciones del arte alejandrino. Dejamos para ello de lado algunas técnicas, como las de la madera o el marfil, de las que no nos ha llegado apenas nada (130); no faltan, creemos, en las restantes técnicas, aspectos de interés que bastan para conformar, en toda su variedad y riqueza, el ambiente artístico de la capital lágida.

METALES Y VIDRIOS

La toréutica fue el gran caballo de batalla de la querella ajejandrinista; y sigue en pie la pregunta que se hacía entonces: ¿Qué ha quedado de las piezas descritas por Ateneo? Desgraciadamente, en cuanto a hallazgos de obras metálicas, no hemos avanzado gran cosa desde el siglo pasado, ya que Alejandría sigue sin darnos piezas de calidad (131). Y si, para paliar el vacío, pensamos que alguna pieza del tesoro de Toukh el Garmous puede corresponder al periodo de Ptolomeo II, del mismo modo que bastantes de las obras expuestas en la "pompa dionisiaca" datarían de la época de Soter, no hay datos suficientes para intentar una distinción.

En tales circunstancias ¿hemos de quedarnos con los simples datos de Ateneo, aun concediéndoles la fiabilidad que al parecer se merecen? Lo principal que de ellos se deduce, y que parece lógico, es que en los primeros años de Filadelfo (o en los últimos de Ptolomeo I) estaba ya muy extendida en la alta artesanía de estilo griego puro la mezcla de materiales (vidrio y oro; piedras preciosas y oro; plata, oro y piedras preciosas, etc.), mezcla que, sobre todo en lo que se refiere a las piedras preciosas y al vidrio, hemos visto que tiene como verdadero arranque la conquista de Persia por Alejandro. Que fuese característica de Alejandría, es más que dudoso, aunque allí se desarrolló de modo particular por la cantidad de materias primas disponibles y de mano de obra especializada. Pero aventurar más conclusiones no parece prudente.

La única pieza que nos puede ayudar a imaginar las obras de Ateneo es un ánfora de vidrio y bronce (Fig.50), hallada en la lejana Olbia, en el Mar Negro. M.Rostowtzeff la fechó hacia el 200 a.C., y la atribuyó, acaso con razón, a Alejandría (132).

Pero la desaparición de las piezas toréuticas no nos ha dejado tan carentes de datos. Hemos de renunciar a conocer las obras completas, descritas en las fuentes de forma sucinta o simplemente designadas por su forma general (133),

pero no hemos de olvidar, para los detalles decorativos, ese amplio muestrario de moldes para toreutas que constituye el hallazgo de Mit Rahine, y que, pese a contener piezas de las épocas más dispares, es de una utilidad inestimable.

Se ha discutido mucho sobre la importancia relativa de la toréutica alejandrina frente a otras recordadas por las fuentes o la arqueología, como la tarantina o la corintia, por ejemplo. El famoso Tesoro de Taranto, de dudosa fecha en el curso del siglo III a.C., ha podido ser atribuido al comercio con la capital lágida (134), del mismo modo que la crátera de Derveni al arte suditalico (135). Tal y como se halla hoy el estado de la cuestión, y a la luz del hallazgo de Mit Rahine, no hay razones suficientes para este tipo de atribuciones. Sabemos que varias ciudades tenían importantes talleres de toréutica y que algunas técnicas o formas se distinguían (ya hemos visto que Ateneo menciona el trabajo corintio), pero acaso se podían copiar fuera de sus lugares de origen; y, por lo demás, queda una inmensa mayoría de decoraciones, esquemas compositivos, motivos y técnicas que se aplicaban en todo el mundo griego y se adoptaban inmediatamente en los lugares más diversos. En este tipo de artesanía de lujo, la comunidad de gustos de las clases pudientes helenísticas quedaba por completo de manifiesto, como hemos visto en la pintura y en ciertos campos de la escultura, y como veremos en otros sectores artísticos.

En el hallazgo de Mit Rahine existen, ya lo dijimos, en piezas adjudicables al siglo III a.C. (136), estilos que se pueden asociar con el sur de Italia o con el arte típico de los griegos del Mar Negro (Fig.12 y 13), pero también hay un gran conjunto de motivos y escenas (137), en su mayor parte mitológicas (Fig.51), que hallan paralelos iconográficos y compositivos en cerámicas, joyas y decoraciones metálicas de todo el Mediterráneo griego (138), y que denotan esa evolución de conjunto que afecta al crecimiento (aún muy escaso) de los motivos ambientales, al avance de ciertos temas, como los erotes niños y las guirnaldas, y a la humanización y acercamiento de las divinidades, a la vez que al desarrollo de ciertas composiciones,

como la de medallón con busto inscrito.

Se suele asociar a los modelos de Mit Rahine otra serie, hallada en Begram (Afganistán) y que al parecer llegó allí en época romana. Sin duda la técnica de reproducción en yeso por simple moldeado, que, procedente al parecer de Egipto, pronto sería adoptada en muchos lugares, serviría para el trasiego de esquemas. Y parece que hay pruebas suficientes para adjudicar a Alejandría la paternidad de los de Begram; pero se trata de prototipos posteriores al siglo III a.C., y que no nos sirven por tanto para nuestro cometido (139).

Quedan sin embargo fuera de la corriente griega internacional, e irreductibles con respecto a ella, una serie de piezas que parecen constituir una tendencia independiente, típica de Egipto. Nos referimos a unos cuantos moldes decorados según un sistema de franjas (concéntricas en general), que se adornan sin un programa de conjunto (al parecer)(Fig. 52), y mediante figuras aisladas que unas veces se afrontan y otras se suceden, como era común en el arte egipcio tradicional. Los distintos motivos, por otra parte, o son puramente griegos, o de estructura griega pero de tratamiento egipcio, muy plano, o de estructura egipcia pero con una consistencia de volumen ya de tipo griego. Este estilo, que se debía dar tanto en metal (así lo muestran los modelos de Mit Rahine) como en loza vidriada (ya lo veremos en el próximo apartado)(Fig. 57 y 58), suele ser atribuido, o bien a Naucratis, o bien, como parece más probable por el lugar principal de los hallazgos, a Memphis, recibiendo el nombre de "arte helenomemfita".

Su interpretación es aún confusa, sin embargo, al serlo también su cronología, y al observarse incluso grandes diferencias estilísticas en el seno de la propia corriente, desde obras de concepción casi griega, como un medallón con cabeza de Atenea del Pelizaeus Museum (Fig. 52)(140), hasta otras mucho más orientalizantes (141), pasando por toda una serie de términos intermedios (142). El punto de partida de este estilo se halla, como lo demuestran algunos motivos aqueménidas, en la época de Alejandro o Ptolomeo I, dentro de la corriente orientalizadora que entonces se expandió en el trabajo del metal y del vidrio, pero el estilo, de carác-

ter híbrido, gustó por su exotismo accesible a los griegos, y quizá, por su leve helenismo, a los magnates egipcios que comenzaban a desear asimilarse a la minoría dominante. En consecuencia, debió perpetuarse su creación en talleres de egipcios helenizantes (más improbable estilísticamente es que se tratase de griegos egipcizados), de tal modo que, a mediados del siglo II a.C., como veremos al hablar de la loza, este estilo aún se mantenía.

La joyería y trabajo de metales preciosos para el adorno personal, que tuvo tan enorme boga en el lujo alejandrino, según hemos visto en la descripción de Ateneo, ha sido también muy maltratada por el tiempo, en lo que a restos arqueológicos se refiere. Para completar los datos que nos puedan dar sobre pendientes o diademas los retratos escultóricos o monetales de las reinas (Fig.69)(y en particular de Arsinoe III (Fig.78)), es poco lo que nos añaden las excavaciones: coronas figurando tallos vegetales (143), alguna diadema (144), acaso un brazalete y un alfiler con representación de Afrodita Anadiomene (145), y es posible que un pendiente que, como una joya de la "pompa" de Filadelfo, figura una hoja de vid en oro de la que cuelga un racimo de piedras preciosas (146). Y poco más. Muchas otras obras, pese a haber sido adscritas a Alejandría, no ostentan razones concluyentes para ello (147), y por lo tanto el siglo III, después del brillo de la época de Ptolomeo I, nos muestra de hecho, y pese a todos los esfuerzos, una cierta depresión, semejante a la de todo el mundo helenístico del mismo periodo. Acaso habría que pensar en la monopolización regia del oro nubio para explicar tal pobreza en Egipto, sobre todo cuando es contemporánea de las descripciones de Ateneo y de ciertas noticias, como los inventarios de Delos, en los que se mencionan joyas regias (148); pero nada se puede asegurar.

Será ya a partir del siglo II a.C. cuando vuelvan a aparecer joyas de importancia en Egipto, y se observará entonces cómo el gusto por los colgantes, que es propio del siglo III, sobre todo en los collares, ha pasado por completo (149).

Pasemos por tanto a la producción vítrea del pe-

riodo, que ha sido algo más afortunada en su conservación, aunque es objeto, aún hoy, de vivas discusiones cronológicas. Estas se deben principalmente a las novedades que aporta, en claro contraste con el internacionalismo de la orfebrería (en lo que ésta se puede estudiar).

Se mantienen los vidrios moldeados y tallados (150), y decaen, como hemos dicho, las pequeñas vasijas "de núcleo de arena" (151); pero, a cambio, se esbozan una serie de técnicas que son sin duda la mayor gloria creativa del arte alejandrino, que están llamadas a una amplia proyección, y que son un verdadero signo de la tendencia al colorismo y a la riqueza que caracteriza, como hemos repetido, el arte burgués y oficial de la ciudad.

El más estudiado de dichos hallazgos ha sido, al parecer, el "bol de sandwich" (Fig. 53 y 54), de magnífico efecto, que se logra insertando, antes de la fusión final, una fina lámina de oro, recortada en complicados dibujos, entre dos capas de vidrio transparente. Existe la posibilidad, ya lo hemos dicho, de que se aluda a piezas de este tipo en la descripción de Ateneo (152), pero el único cuenco arqueológicamente fechado de los hoy existentes, el de Gordion (Fig. 53), se sitúa hacia el 200 a.C.. Los otros, entre los que sobresale el de Mozdok, el Rotschild, el Fol y, sobre todo, los dos de Canossa (Fig. 54), se prestan a todo tipo de discusiones cronológicas (153). Sin ánimo de entrar en ellas, nos basta para nuestro cometido estimar que, aun suponiendo que el más antiguo fuese el de Gordion, se puede aventurar, dado lo recóndito del lugar en que apareció, en plena Meseta Anatólica, que la producción había comenzado unos decenios antes, por lo menos en el reinado de Ptolomeo III.

La otra técnica tendrá incluso mayor difusión, sobre todo durante los primeros siglos del Imperio Romano. Nos referimos a las vasijas de "millefiori". En este caso, no se trata verdaderamente de una invención entre los egipcios ptolemaicos, sino de una adaptación de la técnica de tesseras o placas que ya se usaba en la época faraónica (154). Resulta por ello básicamente confuso plantearse el problema de cuándo apareció el vidrio "millefiori" ptolemaico. Más bien habría que pensar en un relanzamiento de una técnica nunca

abandonada. Reduciéndonos a este aspecto, hay que citar, como los primeros quizá de los "millefiori" helenísticos conocidos, los platos de Canossa (Fig.55), que, desgraciadamente, pueden ser posteriores al periodo que estudiamos, por lo que el problema de esta técnica se asemeja mucho al de los "boles de sandwich" (155). Es triste que se hayan perdido unos "frammenti di un piatto di pasta vitrea a vari colori" que se hallaron en una tumba de Canossa con un casco de la Tène en un conjunto fechable entre 320 y 250 a.C.: acaso fuesen los restos de un vaso de millefiori, y de haber sido mejor publicados, hubieran zanjado definitivamente el problema (156).

EL TRABAJO DEL BARRO

Como hemos visto, en el apartado de la cerámica es donde mejor se puede observar, a través de la decadencia de ciertas técnicas y el nacimiento y auge de otras, la desaparición de productos de tipo medio en beneficio de una progresiva polarización social de las artes.

Y, aunque la división tendría sus excepciones, se puede vincular en cierto modo este corte a los dos grupos en que, por su técnica, se puede repartir la cerámica del momento: la vidriada, la más rica, y la no vidriada, la más pobre.

La cerámica sin vidriar, en términos generales, es la misma que había entrado en Alejandría con los inmigrantes del siglo IV a.C., y que se producía allí en talleres con técnicas importadas. Ya hemos aludido a la desaparición de la cerámica de figuras rojas (157) y a la decadencia de la de barniz negro (158), que se hace, al enrarecerse las relaciones con Atenas y multiplicarse los talleres locales, cada vez más tosca, en claro paralelismo con la campaniense contemporánea (159). Se extiende en cambio una cerámica brillante, de color rojo coral (160); y, sobre todo, se advierte una enorme preponderancia de la cerámica vulgar, sin decoración alguna, en unas formas cada vez más pesadas y achaparradas (161).

Aparte de este tipo de vasijas, ampliamente representadas en todas las necrópolis del momento, siguen produciéndose, quizá hasta fines del siglo III a.C., o algo más tarde, las hidrias costilladas de barniz negro (162), y sobre todo las Hidrias de Hadra (163). Estas, sin embargo, como hemos visto, se estabilizan en su decoración bajo Ptolomeo III, a cuyo reinado corresponde la inmensa mayoría de las fechadas (164), y se convierten en el fruto de una artesanía de baja calidad, casi industrial. Sólo se salvan las de tipo policromo (Fig.27), que representan en sus panzas, a veces con notable realismo, diversos objetos, de tal modo que se pueden considerar un precedente (todavía dotado de un trasfondo funerario) de los bodegones (165).

Del deterioro general de la cerámica sin vidriado, acaso lo único que se salva son las piezas que intentan copiar las ricas vasijas metálicas. Esa era la función, desde el siglo IV a.C., del barniz negro, al que ahora se añade el rojo, y de los medallones moldeados. Ahora este último sistema, aun sin desaparecer, alterna con el moldeado del vaso entero, o con técnicas como la impresión de motivos decorativos sobre una capa de estuco que cubre el vaso (Fig.56)(166).

Pero la gran aportación de Alejandría a la cerámica griega la constituye, sin lugar a dudas, el uso de vidriados, lozas, esmaltados y, en conjunto, todas las aplicaciones de vidrio sobre cerámica. Ya vimos en el período de Ptolomeo I cómo este tipo de trabajos heredaba en realidad las tradiciones faraónicas, influidas también por los dominadores asirios, pero es en el primer siglo del dominio ptolemaico cuando en realidad se crean una serie de estilos, talleres y escuelas diversificados en los que el arte egipcio y el arte griego se juxtaponen o se mezclan dando unos vistosísimos resultados, de calidad técnica admirable, que serán exportados por todo el mundo conocido.

El sector o corriente más fuerte, el que presenta las piezas más numerosas y acaso de perfección más notable, es el de carácter más egipcizante. Ya vimos ejemplos tempranos de la producción de cuencos de este tipo. La realización de estas piezas continúa (Fig 58)(167), pero sin duda las mejores obras son unas vasijas en forma de botella de cuello

ancho (Fig.57), decoradas en relieve a franjas (como la toréutica "helenomemfita", de la que constituyen el paralelo cerámico), en las que alternan motivos aqueménidas (grifos, acaso la propia forma del vaso, que no es griega, aunque se adoptase en Alejandría (168)), motivos egipcios (la distribución general del espacio, dioses Bes, estilo plano y dibujístico del conjunto, algunas decoraciones) y motivos griegos (roleos, postas, sobre todo escenas figuradas, como batallas o escenas de banquete). El conjunto está vidriado en azul, a veces con retoques de pintura, y en algunos ejemplares se dan apliques en relieve, también de barro. Esta cerámica, realizada sin duda por artistas y técnicos egipcios, no se limita sin embargo a cuencos y botellas, sino que, secundariamente, puede tomar también otras formas, como la de alabastron o la de rhiton, con el mismo tipo de motivos y estructura (169). Es un estilo de gran homogeneidad, para el que, desgraciadamente, sólo tenemos una fecha segura: el s.II a.C.(170). El extremo más antiguo de la producción nos lo dan, como ya hemos dicho en el apartado anterior, los motivos aqueménidas, que determinan por lo menos el siglo IV a.C. (171). Podemos por tanto pensar que, a todo lo largo del siglo III a.C., esta cerámica se producía, siendo probable que, a medida que avanzaba el tiempo, sus tradicionalistas fabricantes fuesen aceptando motivos griegos con los que estaban en contacto, bien por aproximación a la cultura dominante, bien por deseo de sus principales clientes, pero manteniendo en general sus estructuras tradicionales.

Mas si en los talleres de Memphis se realizaban estas obras de carácter marcadamente egipcio y con reminiscencias persas, la loza ptolemaica, y en particular la que, según todas las probabilidades, se realizaba en Alejandría, estaba ya totalmente helenizada en formas y decoración. Lo que más se mantenía eran algunas convenciones técnicas, como la forma de diseñar las imbricaciones en forma de escamas o plumas esquemáticas, pero las formas de los vasos y su decoración, plástica o simplemente pintada, eran fruto de artesanos griegos: obras como el Kántharos Sabouroff (Fig.59) o un pato cabalgado por un Eros (Fig.60), ambos hallados en Ta-

negra (172), y fechados, por la forma del primero (173), en el siglo III a.C., son una clara muestra del enriquecimiento técnico superpuesto a formas tradicionales, tan típicamente alejandrino.

En este campo, la creación más importante y característica, y que se mantendrá durante los reinados de los Ptolomeos II al V en el culto a la monarquía, son los "oinochos de las reinas" (Fig.61 y 62), la más clara muestra de la impronta oficial en las artes menores. Este tipo de oinochoas, acaso paralelo a piezas semejantes en metal, o inspirado en ellas (174), se caracteriza por llevar modelada sobre la panza la figura, en acto oferente, con una fiale en la mano derecha y una cornucopia en la izquierda, de la reina a la que va dedicada la vasija. Se ha apuntado ya la posibilidad, muy plausible, de que estas figuras reprodujesen las imágenes de culto de las reinas, realizadas sobre el modelo de la que Ptolomeo II encargó para el Arsinoeum de Alejandría. Es sin embargo curioso observar cómo estas obras, que sin duda salieron todas de talleres más o menos controlados por el rey, muestran una evolución en el gusto del diseño: los primeros modeladores, los que realizaron las figuras de Arsinoe II (Fig.61), debieron ser egipcios helenizados, que no dominaban del todo la expresión plástica griega. En cambio, los autores de las figurillas de Berenice II (Fig.62) son artistas muy superiores, sin duda griegos que ya son capaces de adaptar las técnicas egipcias a su estilo, y que logran dar a sus obras unos matices y una elegancia verdaderamente admirables, con figuras en S y finos pliegues en las vestiduras. Después, parece como si continuasen los dos estilos, ambos en lento proceso de esquematización, hasta que acabe, con Ptolomeo V, la producción de estos oinochos (175).

Del mismo tipo y técnica que dichas vasijas, aunque ignoramos su utilización, hay otras sin figura alguna (176), y también ciertas piezas en que aparece modelada la cabeza de un hombre, probablemente Alejandro (Fig.64), con las facciones gruesas y blandas de moda en la segunda mitad del siglo III a.C. (177). Una muestra más del gusto por el relieve (quizá recuerdo de la toréutica) en el trabajo del barro.

Pasamos así, sin saltos aparentes, a las figurillas

de terracota de bulto redondo. Entre ellas, comienzan a aparecer, con la misma técnica vidriada que venimos estudiando, algunos retratos regios, hoy reducidos a la cabeza (178), y otro tipo de representaciones, por ejemplo silenos (Fig. 63)(179), pero aún la técnica del vidriado en estatuillas de estilo griego no se ha desarrollado, y lo que sigue produciéndose con mayor profusión son las tradicionales "tanagras" (Fig.65)(180).

Estas, en efecto, como ya hemos enunciado, no desaparecerán hasta fines del siglo III a.C.. Durante los reinados de Filadelfo y Evergetes se mantienen en una cierta sincronía con sus compañeras de Grecia (lo cual demostraría para el género una clientela de clase no muy baja, según los paralelos que hemos observado en otras partes), y, según Kleiner, incluso en algunos casos pueden tomar la iniciativa de ciertas modas.

Se asiste bajo Ptolomeo II a la desaparición de los peinados del siglo IV, como el llamado "de la Afrodita Cnidia", que las retrasadas terracotas del periodo de Soter aún conservaban (181), y a la rápida evolución del "peinado de melón" (182), a la vez que se extiende (como en el uso común), la popularidad de las coronas de flores, y que, en las posturas, se incrementa la masa y la pose relajada, con contraste entre la energía del cuerpo y la del traje (183). En el momento que estudiamos, Alejandría lanza la moda (seguida en todo el Mediterráneo) del traje corto con cuello en V (184).

En la segunda mitad del siglo, bajo los Ptolomeos III y IV, la tensión que se aprecia en las figuras entre cuerpo y traje se convierte en clara oposición, y acabará solucionándose, hacia el 200 a.C., en una solución centrífuga, de "formas abiertas", que significa, por lo menos en Egipto, el final de las tanagras, al no adaptarse el barro a tal tipo de trabajo. Serán el bronce (sobre todo para los objetos de lujo) o las figurillas grecoegipcias populares los que tomen el relevo en este campo (185).

Las últimas tanagras muestran, para las figuras masculinas, el uso de la típica cabeza blanda (Fig.64) que ya hemos mencionado, y que está generalizada en ese momento

182.

por todo el Mediterráneo (186), y, en las femeninas, nuevos peinados, como el de nudo sobre la cabeza. También entonces es cuando comienzan los estudios de transparencia de telas, que, aunque se desarrollarán en los mármoles de Asia Menor en el siglo II a.C., parece que pudieron ser en principio otra aportación de la coroplástica alejandrina, poco antes de su profunda transformación (187).

TEJIDOS, GEMAS Y MONEDAS

Aunque, lógicamente, no nos hayan llegado restos arqueológicos sobre su florecimiento, sabemos por las fuentes que la producción textil de Egipto era muy importante. Gran parte de ella, claro está, no puede, sensu stricto, incluirse en el terreno del arte, por cuanto fue, por su esencia, puramente utilitaria, destinada al vestuario más o menos fino, escasamente egipcio entre los griegos y bastante helénizado entre los egipcios más ricos (188). Pero, como ya hemos visto en la "pompa" de Filadelfo, la producción de tejidos de lujo debía de ser bastante amplia.

Alternaban, según confirman los papiros (189), los trabajos (tradicionales en Egipto) del lino con los de la lana, desarrollados a raíz de la conquista macedónica; y en grandes talleres de muchos operarios, dependientes de los templos, de empresarios privados o de representantes del rey, se realizaban telas muy sutiles (acaso los modelos para los estudios plásticos de transparencias) y, sobre todo, bordados y tapices de alta calidad.

Respecto a los bordados, ya mencionamos el ejemplo, sin duda algo fantasioso, que nos presenta Apolonio de Rodas (190), y que constituye un caso muy claro de trabajo de estilo helénico. A la misma corriente, en un sentido más puramente decorativo, pertenecen las colchas pintadas sobre los lechos fúnebres de los hipogeos alejandrinos (191). En cambio, en las pinturas egipcias contemporáneas se puede ver que también, en estilo indígena, se realizaban telas de franjas decoradas, según un esquema muy semejante al del arte he-

lenomemfita (192).

En cuanto a los tapices, su historia parece bastante definida. Debieron predominar los de estilo griego; y los hubo figurativos, como los descritos por Teócrito en las Siracusanas o los "tapices alejandrinos de pelo corto representando animales" de que habla Plauto (Pseudolus, 146), y también simplemente geométricos, con grecas muy simples, de entrantes y salientes (193), como las que sirven de marco a los mosaicos de la época (Fig. 76) (194). Los había de distintas calidades, como los ὑποκόμματα, sin duda trabajados por ambos lados, o los ψιλοτάπιδες, de pelo muy alto y blanco, pero al parecer no debieron alcanzar nunca una fama comparable a la de los tapices orientales; de tal forma que el propio Filadelfo tenía a gala adornar su pabellón con tapices persas (195). Tanto es así que, en el siglo II a.C., decae la producción y desaparece todo tipo de datos sobre los tapices alejandrinos. Ya no se rehará esta artesanía hasta la época romana (196).

En cuanto al trabajo en piedras duras y gemas y a la medallística de las monedas, es quizá el campo en que mejor se pueden confrontar el arte burgués, privado e íntimo, y el arte oficial de la monarquía.

Al hablar de las piedras, no nos referimos, claro está, a su uso para objetos más o menos utilitarios, como las vasijas de alabastro (197), sino en particular a los retratos y escenas figuradas que aparecen en los anillos y que proporcionan un punto de comparación muy claro con el estilo de las monedas. Se puede así comprobar de nuevo cómo en ciertos casos existe en el arte burgués de Alejandría un realismo en el retrato (Fig. 66) que no se para ante los límites de la fealdad, y que tiene en tallistas como Daidalos y Nikandros exponentes de un valor indudable (198). En otros casos, y como ocurre en la escultura, la aceptación de los cánones del "postpraxitelismo oficial" es tan clara que no se puede decidir si la figura representada tiene carácter oficial (como en los anillos con retratos de reyes que llevaban los sacerdotes) o corresponde a una artesanía imitativa.

Se ha tendido a identificar con reyes a todos los personajes retratados en las gemas. Evidentemente, no hay

razón para ello, aunque en ciertos casos parezca aceptable tal identificación, como ocurre con una gema de Oxford con retrato de Filadelfo o Evergetes (199) o con una talla de una colección de Londres que representa a Berenice II (Fig. 67)(200), pero lo común es que se trate de obras en las que la falta de un paralelo iconográfico exacto no permite conclusión alguna al respecto (201).

En cuanto a las gemas con escenas figuradas, son muy escasas las que se pueden atribuir a Alejandría. Entre ellas sobresalen quizá una pieza de Munich (202) que representa dos dioses egipcios (acaso Isis y Horus), en postura paxitética y totalmente helenizados, y otra obra (Fig. 68), en que aparece un combate de un centauro y un lapita, de estilo pergaménico (202). De ser ciertamente las dos del siglo III a.C., serían un símbolo de la convivencia de estilos y la aceptación de influencias del Egeo en ese momento.

Consideración aparte merecerían los camafeos, por cuanto se ha tendido durante mucho tiempo a creer que se difundió su realización precisamente desde Alejandría durante el siglo III a.C. (204). Sin embargo, sigue sin haber pruebas concluyentes sobre este aspecto: el más antiguo de los hallados hasta ahora ha aparecido en Crimea, junto con monedas de Lisímaco del 281 a.C. (205), y los dos grandes camafeos sobre los que se basaba la atribución, el de Viena y el del Hermitage, siguen siendo, pese a la tinta vertida sobre ellos, un enigma en cuanto a la identificación de los retratos, la fecha y el lugar de realización, aunque ciertos detalles iconográficos, como la superposición de perfiles, tengan evidentes paralelos en la plástica alejandrina (206).

Con estos retratos oficiales, sean o no alejandrinos, volvemos al arte de los reyes, y a sus monedas (207). De nuevo nos encontramos, como en las esculturas, con las tendencias ya conocidas de la propaganda regia, que no vamos a repetir. Tan sólo haremos notar algunos extremos de cierto interés. En primer lugar, es verdaderamente asombroso cómo Ptolomeo II, acaso por estimar que la hereditariadad de la monarquía no era aún generalmente aceptada por los griegos, y que, como Alejandro, Soter había alcanzado entre sus súbditos un gran prestigio personal, no cambió hasta el 270 a.C.

las monedas de su padre. Pese a su poder efectivo, Filadelfo, tanto en este campo como en la misma "pompa" descrita por Ateneo e incluso en las loas que acepta de postas como Teócrito, se refugia detrás de la figura de Soter, al que ha divinizado. En 270, a la muerte de Arsínoe II, se reorganiza el sistema monetario y, junto a Ptolomeo I, pasa a ocupar el lugar de honor en las monedas la divinizada reina (Fig.69), mientras que en el reverso quedan ya, estabilizados, los símbolos del águila y la cornucopia. Quien sigue sin aparecer es el rey. Parece como si se quisiese insistir en las figuras más populares y en los símbolos de la dinastía, a la vez que se introduce con los retratos de Arsínoe II un postpraxitelismo de una elegancia irrepetible (208).

Después, siguen las acuñaciones con símbolos del reino, entre las que figura una cabeza barbada que por su estilo parece, más que un Zeus, el Serapis de Ptolomeo I (209). Cuando Filadelfo se decida a presentar su efigie sobre las monedas, será en una emisión cuyo carácter dinástico no ofrece dudas (Fig.70): Por un lado aparecen, superpuestas, las caras de los Dioses Adelfos, en estilo "postpraxitelico oficial", y por el otro, mucho más realistas y dramáticas, en el estilo propio del reinado de Soter, las caras de Ptolomeo I y Berenice I; será un modelo de moneda que reyes sucesivos repetirán, sin cambiar nada, como símbolo de su legitimidad dinástica (210).

La subida al trono de Ptolomeo III marca, si no en el estilo, que sigue siendo, incluso acentuado, el "postpraxitelismo oficial", sí en la concepción de la monarquía, un cierto cambio. Posiblemente hemos de suponer un desprestigio de Ptolomeo II en sus últimos años si advertimos lo rápida que es la creación de nuevos tipos. Se mantienen los símbolos, pero desde el principio se multiplican las emisiones con retratos del nuevo rey o de la reina, con un deseo de atraer la atención hacia las figuras de los monarcas. Berenice sobre todo, colocada al frente de Egipto mientras su marido se interna en Asia, aparece en gran cantidad de monedas (Fig.71); y es por cierto curioso comparar su efigie "postpraxitelica oficial" con la que había utilizado,

antes de ser reina de Egipto, en las mucho más elegantes monedas de Efeso (211). Acaso se intentó hacer de Berenice, ante los súbditos, una nueva Arsinoe II, exaltándola en poemas cortesanos (212) y convirtiéndola en las monedas en una matrona protopílica.

A su lado, las monedas con la efigie de Evergetes parecen haber perdido, o no haber aún encontrado, la iconografía monetaria más apropiada para un rey. Se oscila, como en el propio reinado de Ptolomeo III, entre un cierto romanticismo, con el retorno a los cabellos revueltos de Soter (Fig.72), y la pesadez de un monarca grueso e impersonal (Fig.73), que ante la decadencia efectiva responde recargando las tintas en símbolos de fuerza y poder (corona de Apolo, tridente de Poseidón, égida de Zeus)(213). Ptolomeo III, tan consciente en otros aspectos de la inminente regresión y de los caminos a seguir, es incapaz de adoptar para la plástica un lenguaje apropiado, o prefiere intentar, frente a Alejandría y las potencias extranjeras (la moneda apenas circulaba en el propio Egipto), una retórica hinchada para mantener la confianza en su peso internacional.

LOS LITERATOS Y EL ARTE

Acaso para quien recuerde nuestras afirmaciones al principio de este trabajo, la inserción de este apartado resulte, en principio, inexplicable. Si entonces dijimos que, para el investigador, la literatura y los restos artísticos de Alejandría aparecen totalmente desvinculados, ¿para qué volver a hablar de textos en un estudio de arte?

Sin embargo, si se han seguido nuestros razonamientos y distinciones hasta ahora, se habrá advertido cómo hubo tendencias estéticas en Alejandría de las que apenas se nos han conservado restos arqueológicos (como la pintura burguesa o monárquica, por ejemplo) y para las que las fuentes escritas resultan de un valor inapreciable. No podemos por tanto privarnos, después de un estudio crítico previo, de unos datos preciosos, por su misma escasez, para el que hemos con-

siderado nuestro cometido: la descripción del gusto artístico, en todas sus vertientes, que se daba en Alejandría.

Además, después de cuanto hemos estudiado hasta ahora, ya no nos encontramos, como los panalejandrinos, con un vacío a llenar a fuerza de textos. Conocemos las tendencias esenciales, podemos suponer unos límites a la originalidad individual, conocemos los principales resortes que movían la apreciación estética alejandrina; tenemos, en una palabra, los criterios que nos permiten introducirnos en los textos con ciertas posibilidades de acertar.

El primer problema que ya nos planteábamos en la Introducción era el del "alejandrinismo" de los literatos "alejandrinos". Y ya dábamos entonces la solución: excepto Apolonio de Rodas y acaso Dioscórides, ninguno de ellos había nacido en Alejandría, y sólo Manetón era egipcio (214). Todos los demás fueron inmigrantes (como la mayoría de los pobladores de la ciudad bajo Ptolomeo II), ya formados en sus ciudades de origen, y (en este caso como muy pocos de estos pobladores) con una cultura muy desarrollada, e íntimamente unida al mundo egeo. Los literatos constituyen pues, como la importación de obras "postpraxitelicas", un foco de influencia ática (al principio), jónico-caria e isleña en Alejandría.

Sin embargo esa función, que los vincula profundamente al gusto de la aristocracia y al personal de Ptolomeo II, no deja de admitir ciertas matizaciones. En primer lugar, no se puede echar en olvido la prepotencia de la monarquía: Teócrito, Calímaco, Hedylo, Poseidippo y, a nivel menor, probablemente todos los demás literatos, dedican en algún momento su inspiración a la alabanza de los reyes, en un tono que podríamos llamar "de arte oficial". Hay casos, por otra parte, como los de Calímaco de Cirene y, si llegó a la ciudad, Leónidas de Tarento, en que las influencias del Egeo se ven contrapesadas por otras diversas, e incluso por un genio personal inclasificable. Y, para no entrar en otros detalles de menor cuantía, no se puede olvidar que una institución como el Museo marcaba a sus miembros con unos caracteres, como la erudición y el aislamiento científico, que no dejaba de alejarles de la vida de la

ciudad, aunque significase, en cierto modo, el ideal del monarca y acaso de los griegos más nacionalistas.

No es éste lugar para comentar el nacimiento del Museo, cómo sirvió para institucionalizar la corte cultural importada de los reyes macedónicos, y qué influencia tuvo Demetrio de Falero en su marcado aristotelismo científico (215). Baste tan sólo con resaltar aquellas notas que tenía en común con la marcha de los tiempos y, en particular, con la que el rey y las clases altas fomentaban en Alejandría: erudición volcada al pasado griego, como vínculo de unión nacional frente a la realidad egipcia; cientifismo experimental, por debajo del aspecto religioso que haría suponer un "santuario de las Musas"; función de prestigio exterior en el plano cultural, cuando, como podría verse unos años después, la formación helénica de la población estaba muy descuidada; toda una serie, en fin, de incoherencias estructurales que ya hemos comprobado en las artes plásticas y que, si bien salvaron de momento, mediante subvenciones reales a la investigación, la imagen filohelénica de los Ptolomeos, aumentarían por ello mismo la sensación de hundimiento posterior. Así como las estatuas alejandrinas ocultaban bajo las facciones clásicas de oro y pedrería su interior de caliza, del mismo modo la superficie literaria mostraba "la Alejandría de Calímaco como el último periodo de la Grecia Clásica (216)", cuando en realidad no era sino el cascarón de la ciudad.

Pero dejémonos de símiles moralizantes, de un gusto muy mediocre por cierto, y pasemos a ver lo que sobre el placer estético y las artes de su tiempo pueden aportarnos los literatos que escribieron en Alejandría, teniendo siempre en cuenta, aunque sin volver a repetirlos, los presupuestos culturales reseñados.

La primera comprobación que se puede hacer es el escaso interés por el placer de la visión en general que demuestran aún en esa época la mayoría de los literatos. Sólo Teócrito, Apolonio de Rodas y, a un nivel menor, Calímaco, a los que dedicaremos más amplio espacio, muestran un claro gusto por las imágenes bien plasmadas, por la estructuración de escenas, por el colorido, por los valores plásticos en

fin. Como se comprenderá, poco es lo que en tal ambiente se puede buscar como apreciación estética de las obras de arte. Las proporciones, la armonía, los distintos estilos, son aún conceptos que no interesan en absoluto, que debían considerarse de la exclusiva competencia del artista y sus recetas de taller, y que gustaban o no de forma intuitiva. ¿Cómo ven entonces los literatos las obras de arte?

Alguno hay, para empezar, que no las ve en absoluto. Pese a la tendencia general a la fusión por un lado de las artes (mezcla de escultura, pintura, artes menores, arquitectura, urbanismo, etc.) y por otro de los géneros literarios (teatro, epigrama, épica, etc.), tal fusión se para ante la propia dicotomía artes plásticas-literatura, al menos en los textos que conservamos. El hecho no debía ser en realidad tan sencillo, y el punto de unión tradicional, el teatro, era precisamente muy protegido y cultivado en Alejandría como culto a Dionysos. Pero sus obras se han perdido, como las de prosa, y muchos de los poetas se sentían acaso, como élite intelectual, muy alejados de los trabajos manuales, o consideraban la estética literaria como algo cerrado a la imaginación sensible.

El caso extremo de esta "literatura pura", incontaminada, hecha toda de sonidos y alusiones intelectuales, es Licofrón. Ni un solo dato artístico puede rastrearse (al menos, así lo creemos) en los 1.474 versos de su Alexandra, y sólo la omagen relampagueante de un jabalí con el "colmillo blanquecino de espumeante baba"(v.491-493)(217) nos permite pensar que levantó alguna vez los ojos de los libros de la Biblioteca.

Evidentemente, tal intransigencia es un caso aislado. Todos los demás poetas "alejandrinos" de los que conservamos un cierto número de versos aluden en algún caso, aunque sea de pasada, a obras que forman parte del ambiente en que viven, y no son raros los que se paran ante ellas para dedicarles poemas o hacerlas objeto de comparaciones.

A raíz de estas simples citas, tenemos bases para completar nuestros conocimientos sobre la variedad del arte alejandrino. Vemos así atestiguada la existencia de obras, famosas o no, como el rhiton metálico de Ctesibio

ciudad, aunque significase, en cierto modo, el ideal del monarca y acaso de los griegos más nacionalistas.

No es éste lugar para comentar el nacimiento del Museo, cómo sirvió para institucionalizar la corte cultural impertada de los reyes macedónicos, y qué influencia tuvo Demetrio de Falerón en su marcado aristotelismo científico (215). Baste tan sólo con resaltar aquellas notas que tenía en común con la marcha de los tiempos y, en particular, con la que el rey y las clases altas fomentaban en Alejandría: erudición volcada al pasado griego, como vínculo de unión nacional frente a la realidad egipcia; cientifismo experimental, por debajo del aspecto religioso que haría suponer un "santuario de las Musas"; función de prestigio exterior en el plano cultural, cuando, como podría verse unos años después, la formación helénica de la población estaba muy descuidada; toda una serie, en fin, de incoherencias estructurales que ya hemos comprobado en las artes plásticas y que, si bien salvaron de momento, mediante subvenciones reales a la investigación, la imagen filohelénica de los Ptolomeos, aumentarían por ello mismo la sensación de hundimiento posterior. Así como las estatuas alejandrinas ocultaban bajo las facciones clásicas de oro y pedrería su interior de caliza, del mismo modo la superficie literaria mostraba "la Alejandría de Calímaco como el último periodo de la Grecia Clásica (216)", cuando en realidad no era sino el cascarón de la ciudad.

Pero dejémonos de símiles moralizantes, de un gusto muy mediocre por cierto, y pasemos a ver lo que sobre el placer estético y las artes de su tiempo pueden aportarnos los literatos que escribieron en Alejandría, teniendo siempre en cuenta, aunque sin volver a repetirlos, los presupuestos culturales reseñados.

La primera comprobación que se puede hacer es el escaso interés por el placer de la visión en general que demuestran aún en esa época la mayoría de los literatos. Sólo Teócrito, Apolonio de Rodas y, a un nivel menor, Calímaco, a los que dedicaremos más amplio espacio, muestran un claro gusto por las imágenes bien plasmadas, por la estructuración de escenas, por el colorido, por los valores plásticos en

fin. Como se comprenderá, poco es lo que en tal ambiente se puede buscar como apreciación estética de las obras de arte. Las proporciones, la armonía, los distintos estilos, son aún conceptos que no interesan en absoluto, que debían considerarse de la exclusiva competencia del artista y sus recetas de taller, y que gustaban o no de forma intuitiva. ¿Cómo ven entonces los literatos las obras de arte?

Alguno hay, para empezar, que no las ve en absoluto. Pese a la tendencia general a la fusión por un lado de las artes (mezcla de escultura, pintura, artes menores, arquitectura, urbanismo, etc.) y por otro de los géneros literarios (teatro, epigrama, épica, etc.), tal fusión se para ante la propia dicotomía artes plásticas-literatura, al menos en los textos que conservamos. El hecho no debía ser en realidad tan sencillo, y el punto de unión tradicional, el teatro, era precisamente muy protegido y cultivado en Alejandría como culto a Dionysos. Pero sus obras se han perdido, como las de prosa, y muchos de los poetas se sentían acaso, como élite intelectual, muy alejados de los trabajos manuales, o consideraban la estética literaria como algo cerrado a la imaginación sensible.

El caso extremo de esta "literatura pura", incontaminada, hecha toda de sonidos y alusiones intelectuales, es Licofrón. Ni un solo dato artístico puede rastrearse (al menos, así lo creemos) en los 1.474 versos de su Alexandra, y sólo la omagen relampagueante de un jabalí con el "colmillo blanquecino de espumeante baba"(v.491-493)(217) nos permite pensar que levantó alguna vez los ojos de los libros de la Biblioteca.

Evidentemente, tal intransigencia es un caso aislado. Todos los demás poetas "alejandrinos" de los que conservamos un cierto número de versos aluden en algún caso, aunque sea de pasada, a obras que forman parte del ambiente en que viven, y no son raros los que se paran ante ellas para dedicarles poemas o hacerlas objeto de comparaciones.

A raíz de estas simples citas, tenemos bases para completar nuestros conocimientos sobre la variedad del arte alejandrino. Vemos así atestiguada la existencia de obras, famosas o no, como el rhiton metálico de Ctesibio

190.

en forma de Bes del templo de Arsinoe en Zephirion (218), el "pórtico de los Caballos" en Alejandría, una estatua de Berenice (219), una estatua de Berenice II (220), un templo a Démeter, otro a Isis asimilada a Io, un gallo de metal, un salero, una lámpara dedicada a Serapis, máscaras teatrales, estatuas de dioses, un cuadro-exvoto, retratos dedicados en los templos, una estatuilla protectora del hogar (descrita como un hombre con una espada luchando contra una serpiente), la estatua funeraria de una criada (221), otras estatuas y estelas funerarias (222), canastillas de plata, alabastrones de oro (223), estatuas de oro y marfil (224), y otras obras más, que nos confirman todas, con su variedad y sus caracteres, el ambiente artístico de la ciudad que ya hemos ido conociendo. Una religiosidad familiar y poco elevada, un culto funerario más vinculado al muerto y sus familiares que al otro mundo, una evidente importancia del arte regio y sus realizaciones, cierta importancia de la toréutica, etc...

Lo más interesante es observar cómo los poetas ven las obras, o afectan verlas. Y es curioso, sobre todo en los epigramas, cómo se advierten unas actitudes ingenuas, acaso demasiado para el grado de cultura de sus autores.

No es raro, por ejemplo, que, como en los pueblos primitivos, se vea en una estatua al ser animado que representa. En un epigrama de Theaiteto de Cirene, por ejemplo, las imágenes de unos niños responden a las preguntas del caminante (A.P.,VI,357). En otro, atribuido a Calímaco o a Poseidippo, un niño se ahoga en un pozo y desde entonces "sobre las rodillas de su madre, duerme un largo sueño" en la estela funeraria (A.P.,VII,170). Acaso en estas piezas adopte el autor una visión popular, semejante a la de quienes hacían construir este tipo de obras (225). Pero ¿qué pensar cuando, por ejemplo, Calímaco hace de la estatua de Berenice una diosa del Olimpo?:

"Cuatro son ya las Gracias. Pues a las tres antiguas
ha venido a añadirse
recientemente, una: de esencias perfumadas todavía está húmeda:
Berenice, feliz y brillante entre todas.
Sin ella no son Gracias ya las Gracias." (Epig.LI)(226).

Parece como si, en una visión nostálgica del pueblo

griego, se intentase una vuelta intelectual a la mentalidad religiosa mítica. Un recurso estético de cuya importancia en manos de Calímaco pronto volveremos a hablar.

La otra gran corriente que se advierte en los epigramas es acaso más pejudicial. La animación de las imágenes podía llevar al realismo; la adopción de una mentalidad pasada, a un interés por el arte popular tradicional; pero cuando advertimos cómo las obras de arte se convierten en objetos de juegos de palabras alegóricos, nos hallamos ante una vertiente más grave. La tentación era ya antigua en la cultura griega, pero ahora se extiende de forma inusitada. Poseidippo comenta con un ingenio dudoso y moralizante el simbolismo de la estatua de el Tiempo, de Lisipo (A.P., XVI, 275); en su pluma y en la de sus colegas Asclepiádes y Hedýlo, Afrodita y Eros se convierten en meras alegorías de toda escena amorosa. Se está abriendo la línea que llevará a las colecciones de Emblemas del Renacimiento, pero sus rumbos son aún toscos y sólo sirven para banalizar a las divinidades aún vigentes y para desviar el interés de lo plástico a lo iconográfico, a lo literario.

¿Hasta qué punto estas tendencias se adoptaron realmente por el arte en el siglo III a.C.? Respecto al alegorismo, no cabe duda, a través de la iconografía regia, de que sufrió un claro incremento. Pero ¿ocurrió lo mismo en conceptos más sutiles y matizados, como el popularismo? Nos estrellamos, como de costumbre, contra la falta de datos arqueológicos. No hay duda, a través de fuentes y de obras posteriores, de que se debe postular un desarrollo de las escenas populares en el arte culto del momento, pero de ahí a que aceptasen las clases altas el verdadero arte popular, e imitasen sus obras, parece larga la distancia.

Dijimos en la Introducción que, social e intelectualmente, el literato tenía todas las posibilidades de llevar la iniciativa cultural griega por encima del artista, limitándose éste a los hallazgos más puramente vinculados a su quehacer (proporciones, luces, colorido...). El poeta imagina, relata y crea escenas, y el artista ilustra los textos con sus cuadros y esculturas. En la época helenística se iban acortando las distancias, al iniciarse ya la

dos a nosotros); y, sobre todo, y en eso no podrá ser imitado por pintores ni escultores, es capaz de concebir imágenes grandiosas, como el maravilloso escenario geológico en movimiento del Himno a Delos, donde los ríos, las islas y las praderas, personificadas o reducidas a su entidad telúrica, se mueven, en gigantesca huida, ante Leto, que, angustiada, sólo encuentra el vacío bajo su carrera. Habrá que esperar al supuesto Hermes Trimegisto para encontrar de nuevo, en la alquimia de su imaginación literaria, un cosmos dinámico que el arte fijo es incapaz de alcanzar.

Dejemos sin embargo a Calímaco para acercarnos a otros poetas, menos destellantes sin duda, pero algo más vinculados al mundo real y a su actividad plástica.

Teócrito, ya lo vimos, debió de escribir muy poco en Alejandría, y sin duda su actitud en la ciudad era la del visitante curioso que observa la gran urbe como algo extranjero, y que acaba por marcharse de nuevo a su tranquila isla de Cos. Pero, como era buen observador, este poeta, si no en sus principios estéticos, sí nos resulta útil en sus descripciones para conocer el arte alejandrino, y en particular el oficial.

Ya hemos visto que gracias a él conocemos detalles del palacio, de su decoración de tapices y vajilla de metal, de una imagen de Ptolomeo I con Alejandro y Heracles, e incluso de la afición de Ptolomeo II por ocultarse tras la figura de su padre. Pero se pueden añadir varios otros detalles tomados de sus idilios con mayor influencia alejandrina. En las Siracusanas, por ejemplo, nos describe en el palacio una decoración del mismo tipo y gusto que algún carro de la "pompa" o algunos sectores del pabellón dionisiaco: se trata de un empujado (de nuevo la afición por las grutas) con estatuillas de erotes revoloteantes (como los de la cerámica de Gnathia, sin duda), con decoraciones de ébano y oro, con águilas de marfil (el conocido símbolo de la monarquía, tomado de Zeus) y con colchas de púrpura, todo ello encuadrando un grupo de Cipris y Adonis (Idilio XV, 119-128). El idilio Heracles Niño parece denotar cómo, a través de la docencia de Antífilos, el gusto por las escenas de interior con iluminaciones de luces y antorchas empezaba a ser acepta-

do, aunque, claro está, también sus imágenes pueden proceder del natural, sin elaboración plástica previa (Idilio XXIV, 47ss.). Y, finalmente, no puede olvidarse la descripción de Amico en los Dioscuros (Idilio XXII, 44-52), con seguridad inspirada en una estatua:

"Allí estaba, tumbado al aire libre, un varón imponente, de terrible aspecto, con las orejas molidas a duros puñetazos. Pecho monstruoso y ancha espalda se abombaban con una carne de hierro, cual coloso forjado a martillo. Los músculos de sus potentes brazos, bajo el extremo del hombro, destacaban como los cantos rodados que un río, hecho torrente, redondea al anegarlos en sus profundos torbellinos. Sobre su espalda y su cuello se agitaba una piel de león, sujeta por el extremo de las patas"(229).

Este maravilloso retrato ha sido en alguna ocasión comparado al Púgil del Museo de las Termas. Su realismo debía de ser extremado; pero el detalle de la piel de león agitándose al viento nos habla de una obra de fines del siglo IV a.C., acaso de la escuela de Lisipo. Algo, como vemos, poco vinculable con Alejandría.

Alguna descripción más se podría hallar en las obras de Teócrito, como la imagen de Heracles niño con las serpientes en el citado Idilio XXIV; pero es mejor ser cautos: siempre es posible encontrarse, como en este caso, con la compleja formación del poeta viajero y la dificultosa vinculación de sus recuerdos.

Apolonio de Rodas, en cambio, es en ese aspecto mucho más sencillo. Su vida transcurrió entre su ciudad natal, Alejandría, y su ciudad de Adopción, Rodas, y de ambas hubo de tomar sus sensaciones y su enorme afición por las artes. Ello se advierte por simple comparación con Teócrito: mientras que éste parece, en el aspecto óptico, centrar sus sensaciones más bien en las formas, Apolonio está sobre todo abierto al problema de los colores y las luces (230): él ha vivido desde su infancia el ambiente colorista, brillante, preocupado por la tersura de las superficies, de la capital lágida, y no se ha olvidado de esa formación.

Se ha llegado a comparar, como exponentes de la misma estética, a Antífilos y a Apolonio (231). Desde luego, si es cierto lo que sabemos del pintor, es indudable que hubo una cierta comunidad de gusto, que demuestra que

196.

la línea inaugurada por el primero había tenido éxito en la nueva sociedad helenística. Pero, claro está, ignoramos si de hecho se dio una vinculación personal entre ambos personajes, o una simple comunidad de inquietudes a las que se daban respuestas paralelas.

Sea como fuere, Apolonio de Rodas es, sin duda, de todos los autores alejandrinos, el que más sensible se mostró a las artes, a la creación de escenas, a la descripción de paisajes o de ambientes; por ello resultaría desproporcionado que mencionásemos todas las ocasiones en que las Argonáuticas dan pie para un análisis plástico de cualquier tipo. Sintetizando, podemos afirmar que su obra, por varios conceptos, es un verdadero símbolo del arte "burgués", no "monárquico" ni tampoco "cultista" a lo Calímaco, sino en cierto modo más vulgar, y más abierto espiritualmente al futuro, sin olvidar nunca, claro, las bases de la cultura mitológica griega. Se ha dicho que Apolonio constituye el puente entre la épica y ese género tan "clases media" que es (al menos en su origen) la novela (232); y no deja de ser sintomático que su marcha a Rodas se debiese a un semifracaso en Alejandría: en la democrática isla retocaría las Argonáuticas logrando un éxito clamoroso.

Podemos así, en cierto modo, rastrear el aspecto de la pintura de las clases altas alejandrinas (y griegas en general) a través de las descripciones de este autor. Acaso haya avances literarios excesivamente novedosos, todavía sin paralelo en la pintura, como la excesiva amplitud del enmarque, que lleva incluso al paisaje puro, sobre todo en el caso de tempestades (233), de regiones hostiles (234) o de visiones geográficas (235). Pero lo más común es que sigan siendo, dentro de un encuadre amplio, la figuras humanas el elemento esencial. Curiosamente, a la hora de ordenar esas figuras, se advierte un cierto tradicionalismo, basado en la escanografía de teatro. Como muchos otros literatos de su época, Apolonio siente una tendencia mercadísima hacia el esquema del círculo encerrando al personaje central, que se traduce en pintura por la figura (o grupo) protagonista en primer plano, sobre un friso de personajes secundarios, que se destacan a su vez sobre la decoración escenográfica (236).

También es curioso ver cómo Apolonio, a la hora de describir sus figuras aisladas, y sobre todo las masculinas, se atiene a criterios muy clásicos, como si de dibujos o de estatuas del siglo V o IV se tratara (237). Como en la estética alejandrina, los esquemas son los tradicionales, y sobre ellos se elevará, en los detalles más visibles, el colorido, el halago de los brillos (238) y, a través del juego de claroscuro, toda la magia de los ambientes, hasta lograr aspectos impresionantes, que hallarían fácil paralelo en la pintura romántica o simbolista. Como muestra de esos magníficos juegos de luces, no nos resistimos a transcribir unos fragmentos dignos de ser recordados:

"Como la doncella que sobre su sedoso vestido recoge el reflejo brillante de la luna llena que se alza por encima del techo de su habitación, y su corazón se llena de alegría al observar el hermoso resplandor, así de alegre entonces Jasón alzó en sus manos el gran vellocino, y sobre sus rubias mejillas y su frente al reflejo de las lamas se extendía un rubor semejante a una llama" (IV, 166ss.).

O la muerte de Hylas:

"Las [ninfas] que dominan las cumbres de los montes y las grutas, van en ordenada procesión a través del bosque. Pero de la fuente, su hermosa morada, acababa de emerger una ninfa acuática. Le vio de cerca, a Hylas, enrojecido con su hermosura y sus delicados encantos, pues además le envolvía en su brillo la luna llena brillante en el aire sereno... Entonces ella le echó de abajo arriba el brazo izquierdo al cuello, ansiosa de besar su boca suave, y con la mano derecha le atrajo por el codo. Y lo hundió en medio de un remolino" (I, 1226ss.) (239).

Aparte de estas ideas generales, en verdad bastante claras, se pueden rastrear otras, que vinculan a Apolonio con Calímaco (por ejemplo, la nostalgia de los tiempos míticos y su simplicidad (240)), o con Teócrito y Leónidas de Tarento (realismo de los campesinos (241)), o incluso con la tendencia general a la banalización de los dioses (142), pero no añaden nada nuevo a cuanto ya conocemos.

Llegados sin embargo a este punto, sin duda debemos recordar un hecho de amplia trascendencia: todos los autores que hasta ahora hemos estudiado corresponden al período de Ptolomeo II, aunque Apolonio sea algo más joven que los demás. ¿Qué ocurrió bajo Evergetes?

Ocurrió, sencillamente, que, como todo el resto de la inmigración griega, la de los poetas cesó. El Museo había sido una creación de los primeros Ptolomeos, basada en el tradicional filohelenismo macedónico y en los gustos personales de los monarcas, y Ptolomeo III ya no sentía tanto interés por atraerse poetas y científicos. Acaso por inercia, dictó alguna ley para incautarse de los libros que entrasen en su reino y depositarlos en la Biblioteca (243) (lo cual no debió favorecer la llegada de nuevos textos), y mantuvo la institución. Pero el momento áureo, tan artificial, ya había pasado. Y un único poeta, Dioscórides, será el mayor testigo del proceso de descomposición y aislamiento de la segunda mitad del siglo.

Este epigramatista, poeta mediocre, cuyo ingenio deriva hacia el chiste lingüístico y que adopta todo tipo de influencias, desde la erótica de Posidippo hasta la evocación literaria de Teócrito o Leónidas de Tarento, es el símbolo de un resumen, de una recapitulación final, en sus cantos (poco ingeniosos) a Anacreonte, Sófocles, Safo, Theopis, Esquilo, e incluso a contemporáneos ya muertos, como Sosyteos y Machon. Sus alusiones artísticas, muy escasas, son un simple halago tópico al realismo de la vaca de Mirón (A.P., IX, 734) y la evocación, tan alejandrina, del enriquecimiento con oro y púrpura de una estatua de sátiro (A.P., VII, 37).

Pero lo más característico de este autor se encuentra en su concesión al ambiente. Calímaco, siguiendo la tradición del himno a Serapis de Demetrio de Falerón (244), había mencionado al nuevo dios alejandrino y a su compañera Isis, eso sí, helenizada. Pero ahora Dioscórides ya comienza a abrirse al verdadero mundo indígena. Por dos veces canta los destrozos causados por las crecidas del Nilo (A.P., VII, 76 y IX, 568), y ya su sentido religioso se ha hecho más transigente, al tratar en sus epigramas de creencias bárbaras, como la de Cibele (A.P., VI, 220 y IX, 340) o el mazdeísmo (A.P., VII, 162). En esta lenta aceptación del paisaje y la mentalidad extranjeros, ya sólo queda, como un último impulso, el orgullo del colonizador, cuando al hablar del có-

mico Machón, exclama:

"Atenas, incluso al borde del Nilo llega la acre comedia" (A.P., VII.708).

LA MONARQUIA ANTE LA PLASTICA INDIGENA

Si el periodo que engloba los últimos lustros del reinado de Soter y la totalidad del de Filadelfo significa el más absoluto predominio de la cultura griega sobre la egipcia, hemos visto sin embargo cómo la monarquía y la población alejandrina no pudieron, pese a todo, substraerse a ciertas filtraciones, por otra parte necesarias para quien vive junto a una cultura organizada y distinta, y forma parte de otra que tiene a gala su universalidad.

A nivel oficial, el Arte de Arsinoe II había intentado su propio acercamiento; en el mundo de la artesanía, las técnicas egipcias dominaban en lo decorativo; hemos advertido incluso que algún particular adoptaba elementos arquitectónicos indígenas para su tumba (Fig.32). No es realmente gran cosa, pero si a ello se añade cómo bajo Filadelfo redactó Manetón (en griego, eso sí) su Historia de los Egipcios y comenzaron los hebreos su traducción al griego de la Biblia (Biblia de los Setenta), ha de sentirse cómo la cultura griega, sin perder su propia identidad, intentaba, en los planos marginales, completar sus visiones cosmológicas, ya prestigiadas desde Pitágoras y Heródoto.

Sin embargo, y pese a las cesiones que, acaso sólo con vistas a la popularidad, encarnó Arsinoe, el poder real descuidó por completo su política de cara a los egipcios. Totalmente confiado en su propia fuerza y la de sus griegos, Ptolomeo II no sintió necesidad (como Ptolomeo I después de sus primeros intentos fusionadores) de realizar grandes templos en estilo faraónico (245). Durante su largo reinado sólo se puede mencionar una obra de este tipo: la puesta en marcha de los trabajos, abandonados desde la Dinastía XXX, del complejo de Philae. En este inmenso centro, Filadelfo reconstruyó el santuario (246), realizó (co-

mo protector de las ciencias que era) el templo de Asklepios-Imhotep, e inició el primer pilono del templo de Isis. Por lo demás, prefirió la propaganda menos costosa de multiplicar sus imágenes en estilo saíta, sin caracterización ninguna, igual que hacía Arsinoe II (247).

Frente a esa actitud un tanto pasiva de Filadelfo, preocupado simplemente por su propio culto, Evergetes, como ya sabemos, da un cambio radical. En su expedición a Asia no olvida a sus súbditos indígenas, y vuelve a Egipto trayendo como botín todos los dioses que en campañas anteriores se habían llevado los persas y seléucidas (248). Los sacerdotes le dirigen las más halagadoras palabras, y comienza un proceso de acercamiento.

El primer fruto de esta actitud es la amplia actividad constructora de Ptolomeo III: acaba el pilono de Philae que había comenzado su padre; realiza la puerta exterior del templo de Ptah en Karnak, y también la gigantesca del templo de Khonsú en la misma ciudad; y, sobre todo, en 237 a.C., comienza la construcción del templo de Horus en Edfú, el que ha llegado más completo hasta nosotros del antiguo Egipto, y que será acabado en veinticinco años, ya bajo Ptolomeo IV.

Lo más problemático, bajo Ptolomeo III, es la posibilidad de fechar entonces el comienzo de la mestización artística en los retratos oficiales. Dejamos para el capítulo próximo el estudio de las distintas vías estilísticas que sigue el mestizaje alejandrino. Nos basta por ahora recordar que, bajo los Ptolomeos II y III, éste se daba ya, aunque en pequeña escala, tanto entre los griegos (que aceptaban las técnicas indígenas, principalmente) como entre los indígenas (que aceptaban en general motivos griegos, dándoles su propio estilo)(249). Pero en el arte regio no parecía haber comenzado aún. Todo lo más, se había dado el paso de representar objetos o animales exóticos, como el avestruz de Arsinoe o las palmeras del pabellón de Filadelfo, pero sin duda en estilo griego.

Ahora, en cambio, nos encontramos ante la posible evolución. Y la base está en una cabeza de New Haven (Fig. 74), que ha sido identificada de formas bien diversas (250),

pero cuyos rasgos fisonómicos y estilo cuadran con Ptolomeo III mejor que con cualquier otro soberano lágida; facciones modeladas dentro del postpraxitelismo, aunque algo endurecidas por el brillo del material (esquisto gris oscuro), párpados marcados de forma muy lineal, boca pequeña entre anchas mejillas, flequillo corto y liso. Desgraciadamente, la identificación no es por completo segura. Pero no sería de extrañar que, en el momento en que Ptolomeo III decide abrirse a un acercamiento a sus súbditos egipcios, se inicie en algunos retratos del monarca, paralelamente, la afirmación del mismo proceso, y ya veremos que en los reinados posteriores tal tipo de retratos híbridos se realizará con normalidad.

NOTAS AL CAPÍTULO III

- (1). Para el breve esbozo histórico que sigue, utilizamos los datos que proporcionan E.Bevan. *Histoire des Lagides...*; P.Grimal. *El Helenismo...*, y P.Jouguet. *El Imperialismo...*
- (2). La fecha de la boda entre Ptolomeo II y Arsinoe II no está muy clara. P.M.Fraser. *A Ptolemaic Inscription...*, la fija en 279/8 a.C.
- (3). P.Grimal. *El Helenismo...*, p.122-123.
- (4). Sobre la Chipre ptolemaica, debe verse T.B.Mitford. *The Character...*
- (5). Los gálatas entraron en Egipto en concepto de tales entre 277 y 274, y pese a que muchos de ellos fueron exterminados en una rebelión inmediata, constituyeron buena parte de la guarnición de la ciudad hasta el 212 a.C. (B.R.Brown. *Ptolemaic Paintings...*, p.43).
- (6). Para algunos historiadores, sería el futuro Ptolomeo III; para otros, un posible hijo de Arsinoe II y Lisímaco, u otro hijo de Ptolomeo II y Arsinoe I, que llevase el mismo nombre que su hermano. Véase la discusión en E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.82 y ss.
- (7). Según E.Bevan, *Histoire des Lagides...*, p.86, el Protectorado de las Islas pasó a Macedonia en 260 a.C. (no en 255, como afirma P.Grimal. *El Helenismo...*, p.132, y nosotros consignamos en el párrafo anterior), y hacia 247 volvería a manos de Ptolomeo, pues éste las dejó en herencia a su sucesor, según la Inscripción de Adulis.
- (8). E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.227.
- (9). E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.81.
- (10). En 259 a.C., ya estaban nacionalizados, según J.Desvernois. *Banques...*, p.309.
- (11). E.M.Forster. *Alexandria...*, p.118.
- (12). Curiosamente, aunque este rey no se divinizó, sí recibió honores

divinos, y precisamente de unos griegos, los rodios (Paus.I,8,6) y los ne-siotes (Syllog.390). Los primeros le dedicaron incluso, en agradecimiento por su ayuda en 304 a.C. contra Demetrio Poliorcetes, un recinto rectangular rodeado por una oolomata de un estadio de largo, el "Ptolemaeum" (E.Bevan. Histoire des Lagides...,p.67). Ptolomeo fue divinizado, una vez muerto, en 280/79 a.C. (según P.M.Fraser. A Ptolemaic Inscription...), aunque, ignoramos por qué razones, su culto y el de su esposa Berenice I como "Theoi Soteres" quedó desvinculado del resto de la dinastía hasta fines del siglo III a.C. (véase J.Tondriau. Quelques problèmes...,I).

(13). Sigue siendo dudoso si Arsinoe II fue divinizada en vida o justamente después de su muerte (opinión de P.Grimal. El Helenismo...,p.123). La divinización de los "Theoi Adelphoi" está atestiguada en un papiro de 271/0 a.C., no pudiéndose aclarar si este documento es anterior o posterior a la muerte de la reina (véase J.Tondriau. Quelques problèmes..., II, y G.Ronchi. Il papiro...,p.57 y 73).

(14). P.M.Fraser. Ptolemaic Alexandria...,p.194; H.Verdict. Les Sources...; H.Jeanmaire. Dionysos...,p.362, 365, 428, 447 y ss. Ptolomeo II, sobre todo, tomó bajo su patronazgo los Juegos Dionysiacos (P.M.Fraser, Ptolemaic Alexandria...,p.203), dispensó protección a los "artistas dionysiacos" (ibidem) y "fundó todo tipo de festivales y sacrificios, y en especial relacionados con Dionysos" (Ateneo. Deipnos. VII, 276 a, copiando a Eratóstenes en su libro *Arsinoe*). El dios era considerado antepasado de la dinastía, pues Evergetes se proclama en una estela de granito de Adulis, en Etiopía, "descendiente por la línea masculina de Heracles, hijo de Zeus, y por la línea femenina de Dionysos, hijo de Zeus" (P.M. Fraser. *loc.cit.*).

(15). No excluye por otra parte un aprovechamiento material por parte de la monarquía, puesto que, por ejemplo, el impuesto de la "apomoirá", 1/6 del producto de las viñas, que pertenecía a los templos, fue canalizado en provecho del culto de Arsinoe II desde el 266/5 a.C. (según W.W.Tarn. La civilisation...,p.176).

(16). A.Segre. Il culto...,p.293, menciona la instauración en Delos de la fiesta de las Filadelfeias (267 a.C.), la construcción del Filadelfeion de Delos (véase también J.Mercadé. Au Musée de Délos...,p.423), un templo consagrado a Arsinoe en Cos, e inscripciones citando a la misma reina en Chipre, Delos, Metimna de Lesbos, Thera, Ios, Paros, Arcesine de Amorgos y Minoa de Amorgos (E.Bevan. Histoire des Lagides...,p.82, añade otras en Cirene y Oropos). Sobre el culto de Arsinoe en Delos, véase M.R.Vallois. Le Temple Délien...

(17). Véase Ateneo, Deipnos. XIII, 576 e. A Bilistiché, que ganó la carrera de carros en Olimpia en 268 a.C., le fue rendido culto bajo el nombre de Afrodita Bilistiché (E.Bevan. Histoire des Lagides...,p.97).

(18). Herondas, Mimiambo 1. Esta obra se fecha algo después del 270 a.C., como lo demuestra el que hable ya de un templo a los Dioses Adelfos, y que, al citar al rey, no haga lo mismo con la reina.

(19). Véase su traducción en E.Bevan. Histoire des Lagides...,p.239 ss.

(20). En esta tendencia se alinean estatuas como la Themis de Rhamnunte (Museo Nacional de Atenas), el torso de Nikeso de Priene (Berlín. Staatliche Museen), la cabeza llamada "la doncella de Chios" (Boston. Museum of Fine Arts) o el Dionysos de Thasos, por citar sólo las piezas más conocidas. Como afirma G.M.A.Richter (Three Critical Periods...,p.31-33), el "sfumato praxitelico" se encuentra en el siglo III a.C. tanto en Asia Menor y las Islas como en el Atica.

(21). Véase, por ejemplo, M.Bieber. *The Sculpture...*, cap.VI, "Early Development".

(22). Véase D.B.Thompson. *A portrait...*

(23). Esa importación hubiera servido, por otra parte, a Atenas para equilibrar su ruinoso balance de pagos frente a Egipto en una relación comercial cuyo deterioro perjudicaba a ambas partes y acabaría, según A.Segre. *Note...*, p.303, por impulsar a Egipto, al faltar los productos susceptibles de adquisición, a la supresión de relaciones comerciales con Grecia.

(24). En el arte lágida, se han conservado restos de tal pintura en algunas estatuas, como una pequeña cabeza del Museo del Louvre (Véase J. Charbonneau. *Portraits...*, fig.26). En Alejandría se usó también el dorado de estatuas: véase M.Kobylyna. *Zur Geschichte...*, que publica una cabeza de niño del Museo de Moscú, con revestimiento de estuco y dorado superpuesto, aunque ya de época imperial. Véase también M.Bieber. *The Sculpture...*, VI, 2, *Portraits*.

(25). Véase, por ejemplo, F.Courby, *Les vases grecs...*, p.506 y ss.

(26). En lo cual, de nuevo, se generaliza, pero sin innovar, pues basta acercarse a los catálogos de los templos de Delos (Th.Homolle. *Comptes...*, p.119) para saber que la estatua de Apolo en Delos tenía anillo y corona de oro, y todo un guardarropa a su servicio.

(27). Plinio, *Hist.Nat.*, XXXIV, 148.

(28). M.R.Vallois. *Le Temple Délien...*

(29). Sobre la influencia del arte oficial alejandrino sobre el romano, véase H.Möbius. *Alexandria und Rom...*, p.13 y ss.

(30). B.R.Brown. *Ptolemaic Paintings...*, p.47, relaciona su estilo II, "praxitelico", con esta corriente.

(31). Lo hace, por ejemplo, Petronio; véase el artículo "Petronio" en la EAA, por P.Moreno.

(32). Sobre la posible relación entre este pintor y la pintura "compendiaria", véase por ejemplo G.Becatti, *Arte e Gusto...*, p.175.

(33). Tal opinión mantiene, por ejemplo, G.Dickins, cuando en *Hellenistic Sculpture...*, p.19 ss., define las características de la escultura helenística.

(34). Véanse T.B.L.Webster. *Hellenistic Art...*, Pl.23 (La misma en B.R. Brown. *Ptolemaic Paintings...*, Pl.XXXVI) (nuestra fig.27) y L.Guerrini, *Vasi...*, Tav.XIII (nuestra fig.26).

(35). A.Hurst. *Apollonios...*, p.33. En la citada "pompa", por ejemplo, se soltaban palomas "con cintas en las patas para que los espectadores las cogiesen con facilidad".

(36). Sobre estos monumentos, véase, como para todos los de Alejandría, A.Adriani. *Repertorio d'Arte...*, C, p.201 ss.

(37). Según el idilio *Las Siracusanas*, de Teócrito, por lo menos algunas salas se abrían en ciertas fiestas a la gente común.

(38). El problema de la fecha de este palacio, por lo que podría suponer como precedente de los de Roma, ha sido debatido múltiples veces. Véase A.W.Byvanck. *Le Palais Hellenistique...*; H.Lauter. *Ptolemais...*, y, sobre todo, S.Stucchi. *Architettura...*, p.215-220, donde, en la nota 1 de la p.216, se da un resumen bibliográfico de todas las opiniones emitidas.

- (39). Ateneo, *Deipnos.*, V, 196-197.
- (40). No se puede considerar esta última forma una influencia arquitectónica egipcia, como lo demuestran sus proporciones esbeltísimas y el ambiente en que está inmersa. Como la forma de tirso, la de palmera sería por completo realista, y relacionada, como todo el resto del edificio, con el carácter vegetal de la divinidad dionysíaca.
- (41). Por ejemplo, A. Plassart. *Les Sanctuaires...*, p.255. En virtud de esta opinión, y de algún otro dato, este autor vincula con el arte ptolemaico una construcción de carácter megalítico y tosco, el "Antro del Cintho" en Delos. Ch. Picard, *Observations...*, es de la misma opinión.
- (42). G.W. Elderkin. *The Natural...*, *passim*. Ch. Picard. *Manuel...*, p.1239 y 1241. Ch. M. Dawson. *Romano-Campanian...*, p.45.
- (43). Por ejemplo, hay inscripciones en honor de Ptolomeo I realizadas por Halicarnaso y la Confederación de las Islas (E. Bevan. *Histoire des Lagides...*, p.64 y 67); en honor de Ptolomeo II en Salamina de Chipre y otros lugares (J. Pouilloux. *Deux Statues...*), y ya hemos citado en el apartado "Vida Social y Religiosa" las dedicadas a Arsinoe II.
- (44). W. Hoepfner. *Zwei Ptolemaerbauten...*, p.7 y 89-90.
- (45). P.M. Fraser. *Ptolemaic Alexandria...*, p.609, apunta en cambio la posibilidad de que la fuente corresponda a la época de Ptolomeo IV, y en su nota 412 al Cap.10 (III) da la transcripción, la bibliografía y un comentario del citado epigrama.
- (46). Pausanias, IX, 31.1.
- (47). Véase G. Ronchi. *Il Papiro...*, p.57; P.M. Fraser. *Ptolemaic Alexandria...*, p.730, y Plinio, *Hist.Nat.*, XXXVI, 67-9, donde se describe el transporte y se alude a los obeliscos trasladados posteriormente al Cesareum.
- (48). A. Adriani. *Divagazioni...*, cap. "Riepilogo e Conclusioni"; F. Courby. *Les Vases Grecs...*, p.509 ss.; D.B. Thompson. *Ptolemaic Oinochoai...*
- (49). En Alejandría misma hubo: un templo dedicado a Ptolomeo II al lado de la tumba de Alejandro; otro templo dedicado a Berenice I, esposa de Ptolomeo I; el citado Arsinoeum, proyectado por Timochares (Plinio, *Hist.Nat.*, XXXIV, 148) o Dinochares (según Ausonio); otro templo a Arsinoe en Zephyrion, cerca de la ciudad, en el que se hallaba el rhiton mecánico de Ctesibio (P.M. Fraser. *Ptolemaic Alexandria...*, p.571; J.L. Tondra. *Notes...*, III); uno o varios templos a Isis; un templo a los Dioses Adelfos (Ptolomeo II y Arsinoe II); un templo a los Dioses Soteres; uno o varios templos a Bilitiché (amante, como hemos dicho, de Ptolomeo II); el Serapeo de Canopo (fundado por Ptolomeo III, según E.M. Forster. *Alexandria...*, p.194); y otros muchos templos a dioses helénicos, que sería difícil especificar (Véase para todo ello A. Adriani. *Repertorio d'Arte...*, p.201 ss.). Fuera de Alejandría recordaremos, a título de ejemplo, los templos dedicados a Arsinoe en Delos y Cos.
- (50). K. Ronczewski, *Description...*, atribuye al siglo III a.C. un solo capitel corintio de los hallados en Alejandría.
- (51). Sabemos de un templo dórico dedicado a Isis en Cirene en la época de Ptolomeo I (S. Stucchi, *Architettura...*, p.100, lo fecha en el periodo 320-300 a.C.; véase también G.R.H. Wright. *An Early Ptolemaic Temple...*); de los propileos de Ptolomeo II en Samotracia, construidos entre 280 y 264 a.C., que tenían seis columnas jónicas en cada fachada y un friso de bucráneos y rosetas (véase el artículo "Samotracia" de la EAA, por K. Lehmann. El Arsinoeum de Samotracia, el mayor de los edificios griegos re-

dondos conocidos, no puede ser adjudicado al arte ptolemaico, por cuanto al parecer se edificó entre 289 y 281 a.C., cuando Arsinoe aún no había vuelto a Egipto para casarse con Ptolomeo II); de un templo dórico en Hermoupolis magna (A.J.B.Wace y otros, Hermoupolis Magna... Se trata de un santuario de la época de Ptolomeo III, que comprende un temenos rectangular al que se entraba por un propylon jónico, y, dentro, restos de un templito o altar).

(52). A.Rowe. *Discovery...*, *passim*. Se conoce sin embargo una solicitud anterior para edificar un Serapeo en Alejandría (K.Ch.Atkinson, *Some Observations...*, p.206), y hay dedicatorias a Serapis en la ciudad que no pueden ser posteriores al reinado de Ptolomeo II (P.M.Fraser. *Current Problems...*, p.36; W.L.Westermann, *Alexandria...*, p.47).

(53). W.Hoefner. *Zwei Ptolemaierbauten...*, p.55 ss. y 88 ss.

(54). No es necesario pensar, como M.L.Bernhard (*Quelques Remarques...*, p.318), en una influencia de las tumbas de Aquiles, Ajax y Patroclo que se enseñan en Troya.

(55). Es la opinión de R.Pagenstecher (*Nekropolis...*, p.6), quien dice que la "S8ma" o tumba de los Ptolomeos tenía forma de túmulo. En el mismo sentido se pronuncia A.Adriani en el artículo "Alessandria" de la EAA. Véase también H.Thiersch, *Die Alexandrinische...*, *passim*. M.L.Bernhard, *Topographie...*, ha realizado el último estudio sobre las tumbas reales de Alejandría. Según él, para substituir la tumba de kline de Alejandro en Memfis, se edificó bajo Ptolomeo II en Alejandría un nuevo mausoleo. Este constaba de un recinto cuadrangular amurallado, dentro del cual se hallaba la cella (según Breccia, subterránea) con el sarcófago, precedida por un largo vestíbulo. Sobre el lugar de la tumba se hallaba un templo. Ptolomeo II edificó cerca de allí las sepulturas de sus padres. Se añadieron otras tumbas reales hasta que Ptolomeo IV realizó un nuevo mausoleo para Alejandro y los lápidas; éste tenía (según Lucano, *Farsalia*, VIII, 694 ss.; X, 19 ss.) forma de túmulo. Las tumbas de los sucesores de Ptolomeo IV rodearían ese túmulo, que acaso influyó en el mausoleo de Augusto en Roma.

(56). Había un Ptolemaion, que constaba de gimnasio y biblioteca, en Atenas (G.Becatti. *Attika...*, p.9); otro, en Bizancio; otro, en Eresos de Lesbos; otro, en Iasos de Caria; también se podría incluir aquí el Ptolemaion dedicado por los rodios a Ptolomeo I; etc. (Véase PW.XXIII-2, 1590-1592), sin olvidar, desde luego, la Biblioteca y el Museo de Alejandría.

(57). Véanse en particular H.Thiersch. *Pharos...*; Asíñ Palacios. *Una Descripción...*; U.Monneret de Villard. *Il Faro...*

(58). Como el templo de Arsinoe en Zephirion, realizado por el almirante Kallikrates, o el monumento de Olimpia.

(59). Véase J.R.McCredie. *Fortified...*, p.4 ss.; 18 ss.; 30 ss.; 46 ss.

(60). P.M.Fraser. *Current Problems...*, p.23.

(61). Véase P.M.Fraser. *Ptolemaic Alexandria...*, p.670; Ph.Bruneau y J.Ducati. *Guide de Délos...*, París, 1965, p.137 ss.; J.Marcadé. *Au Musée de Délos...*, p.26 y 409 ss.

(62). El santuario de los dioses egipcios en Priene, también de la segunda mitad del siglo III a.C., es un simple temenos con altar en el interior (M.Schede. *Die Ruinen von Priene*. Berlin y Leipzig, 1934, p.69-70).

(63). Aunque no siempre, como se deduce del epistolario de Zenón, don-

de se habla de construcciones y decoraciones realizadas a la griega por arquitectos griegos y obreros egipcios y helénicos.

(64). Es la tesis de I. Noshy. The Arts...; sobre este punto, es básico el estudio de M. Nowicka. La Maison...; según sus estudios, en el Bajo Egipto y el Fayum, las casas helenísticas tienen uno o varios pisos, y se articulan en varios elementos entre los que destacan por su importancia la entrada, los almacenes y el techo. En el Alto Egipto (o al menos en Tell Edfu, Apollinopolis Magna), por el contrario, la casa no tiene patio y se presenta aislada, sin puertas ni ventanas. La aireación debía hacerse a través de aperturas pequeñas en el techo; el tejado era una terraza a la que había que subir desde fuera por una escalera para introducirse en la casa. La casa de campo tenía forma troncopiramidal, con techo plano rodeado de almenas. El material de construcción más usado era el adobe crudo.

(65). En general, para el estudio arqueológico de las obras que siguen, remitimos a A. Adriani. Repertorio d'Arte...C, p.107-140, donde se hallará también la oportuna bibliografía.

(66). Sobre los distintos tipos de planta, véase el artículo "Alessandria" de la EAA, por A. Adriani.

(67). Véase R. Pagenstecher. Nekropolis..., p.97 y ss.

(68). También los hay en otras regiones dominadas por los Ptolomeos, como Chipre (véase BCH vol.96, 1972, p.102 ss.).

(69). R. Pagenstecher, *op.cit.*, p.105, compara el hipogeo A de Sciatbi con alguna casa de Priene.

(70). Sobre este punto, véase Fr. Poulsen. Gab es...; R. Pagenstecher. Nekropolis..., p.168 ss.; artículo "Alessandria, arte", de la EAA (por A. Adriani); Select. Papyri. II. Col. Loeb, p.396-397, n°171; R. Pagenstecher. Alexandrinische Studien..., II; A. Adriani. Osservazioni...

(71). De entre los hipogeos alejandrinos del siglo III a.C. (según A. Adriani. Repertorio d'Arte...C, p.121-140), son de orden dórico uno de Ezbet el Makhlof (n°71), parte del hipogeo A de Sciatbi (n°79), el peristilo de una tumba de la Bahía de Stanley (n°81), los hipogeos 1 (nuestra fig.96) y 3 de Mustafá Pachá (n°84 y 86) (el 2, también dórico, es ya del siglo II a.C.) y el hipogeo de Cleopatra les Bains" (n°88). De orden jónico es la mayor parte del hipogeo A de Sciatbi (n°79) (nuestra fig. 32). El orden corintio aparece, en simples decoraciones del nicho del lecho funerario, en los hipogeos de "Cleopatra les Bains" (n°88) y 1 de Mustafá Pachá (n°84).

(72). Aunque, según A. Adriani, Repertorio d'Arte...C, p.133, este hipogeo se fecha vagamente en la segunda mitad del siglo III a.C., preferimos, por razones de concordancia estilística, estudiarlo como realizado más exactamente bajo Ptolomeo IV.

(73). Véase A. Balil. Pintura Helenística y Romana..., p.66, y el artículo "Pinakes" de la EAA, por P. Moreno.

(74). Según Plinio (*Hist.Nat.*, XXXV, 76; Milliet 318), fue a partir de la actividad de Pamphilos, en el siglo IV a.C., cuando la pintura pasó a ser cultivada como la primera de las artes liberales por los niños de buena familia.

(75). Véase de nuevo, para cuanto sigue, nuestro artículo La Pintura..., al que remitimos para mayores detalles.

(76). Plutarco, *Arato*, 12; Milliet 321.

- (77). Plinio, Hist.Nat., XXXV,142; Milliet 532.
- (78). Plutarco, Arato,13; Milliet 332.
- (79). El cocodrilo y el asno (o la vaca) son símbolos ambientales de Egipto durante toda la Antigüedad (véase E.Alföldi-Rosenbaum. A Nilotic Soene...,passim), y así entendió Plinio, en dicho cuadro, su presencia. Entre los investigadores modernos, en cambio, ha tenido mucho éxito la teoría, demasiado ingeniosa a nuestro parecer, de Munzer (en Hermes,1895,p.532), según la cual el asno simbolizaría a Artajerjes Ochos, en sus luchas contra los egipcios. Verdaderamente, para quien haya estudiado el ambiente alejandrino del siglo III a.C., resultará chocante e inverosímil que Ptolomeo II se preocupase por batallas egipcias de la época anterior a Alejandro.
- (80). Véase M.A.Elvira, La Pintura...
- (81). Apolonio de Rodas, Argonaut.,I,v.720 ss.
- (82). Ateneo, Deipnos.,V,207c.
- (83). La Mosaïque Romaine,II. Paris,1975. Pl.III.
- (84). E.Breccia. La Mosaïque de Chatby..., fechaba la obra entre 50 a. C. y 50 d.C., pero, por los datos que da de su descubrimiento, es posible una cronología muy superior.
- (85). Véase M.Robertson, Greek Mosaics...,p.87.
- (86). Véanse ambos en B.R.Brown, Ptolemaic Paintings...,Pl.XLIV,1-2.
- (87). Respecto al mosaico en la Alejandría helenística, en general, puede verse K.Parlasca. Hellenistische...,passim.
- (88). B.R.Brown. Ptolemaic Paintings...
- (89). Véanse R.Pagenstecher. Alexandrinische Studien...I; A.Rumpf. Malerei...,p.151 ss; A.Adriani. Osservazioni...
- (90). B.F.Cook. An Alexandrian Tomb-group...,p.329-330.
- (91). En Delos, por ejemplo, están bien atestiguadas. Véase J.Marcadé. Au Musée de Délos...,p.415 y 422.
- (92). Ya lo hicimos en nuestro artículo La Escultura...
- (93). En el estudio de los retratos ptolemaicos que sigue, citaremos las esculturas, cuando hayan sido incluidas en este libro, por el número que se les asigna en su catálogo.
- (94). Cabezas D3 y L5 de Kyrieleis. La del Louvre fue identificada como Ptolomeo III por J.Charbonneau. Portraits...,passim, que consideró a su pareja Berenice II. A.W.Lawrence (Later Greek Sculpture...,Pl.XXI y XXII) fechaba ambas cabezas hacia el 300 a.C., o algo después. Nosotros, en La Escultura..., hemos propuesto una fecha en el reinado de Ptolomeo III, pero representando respectivamente a Ptolomeo Filadelfo y Arsinoe II divinizados.
- (95). Además de las citadas, pueden vincularse a ella cabezas como la Durham (C5; véase también I.Jucker. Zum Bildnis Ptolemaios'III...), la de Alejandría 23084 (D6; véase también E.Breccia. Le Musée Gréco-romain...,1931-1932, Pl.XI, 36 y 36a), una cabeza de Copenhague (véase A.W.Lawrence. Greek Sculpture...,Pl.XVIII,1) y la cabeza de Alejandría 22274 (Véase G.M.A.Richter. The Portraits...,fig.1795-1797).
- (96). En la iconografía alejandrina de Alejandro Magno en el siglo III a.C., no se pueden hacer cortes estilísticos claros, pero podemos colocar en el extremo más "postpraxitelico" alguna cabeza como la K1 de

K.Gebauer, Alexanderbildnis... o la que reproduce M.Bieber. Alexander.. en sus Figs.50-52. En el extremo más romántico se hallarían sobre todo el de la Col.Rubensohn, de Basilea (nuestra Fig.36)(véase H.Bloesch. Antike Kunst...), al que K.Gebauer (*op.cit.*) considera fruto de influencias pergaménicas, y las obras derivadas de su tipo, como una de Leipzig que K.Gebauer publica en el mismo artículo. En un término medio se podrían colocar las cabezas K10, K11, K11a, K12 y K3 de K.Gebauer (*op.cit.*), una del Museo de Alejandría que publica A.W.Lawrence (Greek Sculpture..., Pl.XVIII,3) y otra del Museo de Cleveland que estudia M.Bieber (The Sculpture..., Fig.334, y Alexander...).

(97). Véase H.Kyrieleis. Bildnisse..., B3, B4 (véase también R.A.Lunsingh Scheurleer. Deux Portraits..., fig.1-3), B6 (véase también G.M.A. Richter. Portraits..., fig.1792-1794; E.Pfuhl. Ikonographische Beiträge..., y R.A.Lunsingh Scheurleer, *op.cit.*, p.226), B8 y C9 (véase también E. Pfuhl, *op.cit.*, Abb.18-19), a los que se pueden añadir las cabecitas de cerámica publicadas por G.M.A.Richter. Portraits..., fig.1798-1800, y por E.Pfuhl, *op.cit.*, Abb.20.

(98). Representa a Arsinoe II. Véase J3 de Kyrieleis; G.M.A.Richter. Portraits..., fig.1803-1804; J.Charbonneaux. Portraits..., fig.23; L.Laurenzi. Ritratti Greci...

(99). Uno de ellos (en bronce) representa a Ptolomeo II; el otro, a Ptolomeo II o III, según los autores. Véanse respectivamente B9 y C17 de Kyrieleis; Fig.1785-1786 y 1782-1783 de G.M.A.Richter. *op.cit.*; entre otras muchas obras.

(100). Véanse M.Bieber. The Sculpture..., fig.346-347; G.M.A.Richter. Portraits..., fig.1822-1823; J.Charbonneaux. Portraits...; Sculptures...; E.Rosenbaum. Cyrenaican Portrait Sculpture...; C.Anti. Un ritratto...; L.Laurenzi. Ritratti Greci...

(101). L6 de Kyrieleis. Véase también J.Charbonneaux. Portraits..., fig.25 y Pl.XI.

(102). Aunque no se haya identificado con una reina en particular, puede verse a este respecto, por ejemplo, la cabeza que publica A.Adriani en Repertorio d'Arte...A, Tav.41, n°55, fig.119.

(103). A veces, este detalle estilístico es capaz de animar algo la expresión de la figura, como ocurre con el Ptolomeo III de Cirene (nuestra Fig.41)(C2 de Kyrieleis. Véanse también Sculptures...; E.Rosenbaum. Cyrenaican Portrait Sculpture...; G.Guidi. Ritratto...; L.Laurenzi. Ritratti Greci...; G.Traversari. Nuovo Ritratto...; I.Jucker. Zum Bildnis Ptolemaios'III...). Pero en otros se limita a un rasgo de estilo sin función ninguna, como en el Ptolomeo III de Alejandría (C1 de Kyrieleis; G.M.A.Richter. Portraits..., fig.1810-1811) y otros muchos retratos, como el masculino de Copenhague (C3 y fig.1818-1819 de los citados libros, respectivamente) o el femenino de la Col.Sisilianos de Atenas (K6 de Kyrieleis y D.B.Thompson. A Portrait..., *passim*).

(104). D.B.Thompson. A Portrait..., p.199 ss.

(105). Fueron numerosas, y algunas recordadas por las fuentes, como la de Berenice II que alaba Calímaco, la ya citada de Arsinoe con un avestruz, la del Arsinoeum, otra más de Arsinoe II, en bronce, en el templo de Delos (M.R.Vallois. Le Temple Délien...), y otras recordadas por inscripciones, como una que representaba a Ptolomeo III con una lanza en Delos (Th.Homolle. Comptes..., p.157 ss.; J.Marcadé. Au Musée de Délos..., p.263), dos en Chipre (J.Pouilloux. Deux statues..., *passim*), etc...

(106). Después del cuadro de Melanthios citado por Plutarco (Arato, 13;

Milliet 332), se puede citar un monumento de Olimpia (Pausanias.VI, 13,3) en el que las figuras de Hélade y Elis coronan a Antígono, Filipo, Demetrio y Ptolomeo Lágida; y es probable que alguna de las escenas representadas estatuariamente en la "pompa" de Filadelfo, como la de Ptolomeo y Alejandro entre Nike y Atenea, tuviesen el mismo esquema.

(107). En el British Museum. Véase Tafel 9 (J2 y B1) de Kyrieleis; C. C.Edgar. Two Bronze Portraits....passim; A.W.Lawrence. Greek Sculpture....

(108). I.Jucker. Zum Bildnis....,p.20.

(109). Teócrito, Id.XVII, v.13 ss., aunque la imagen que inspira al poeta también podría ser un cuadro.

(110). Además de las estatuillas mencionadas y de la de Ptolomeo I que, según aparece en un vidrio de Begram, coronaba el faro de Alejandría (véase Ch.Picard. Quelques....,fig.2), pueden verse por ejemplo las figuras moldeadas en los "oinochos de las reinas", que reproducen sin duda imágenes de culto de Arsinoe II y Berenice II, e incluso algunos textos, como el que describe la estatua de Cleino, copera de Ptolomeo II, "llevando sólo una túnica y, en la mano, un rhiton (Ateneo, Deipnos.XIII, 576 e).

(111). R.Pagenstecher. Alexandrinische Studien...III.

(112). J.Charbonneau. Portraits Ptolémaïques....passim; C14, E6 y E7 de Kyrieleis.

(113). Véase A.Adriani. Repertorio d'Arte...A, N.75, fig.148, y A.W.Lawrence. Greek Sculpture....,pl.XX; una copia más tardía del mismo original, o de uno semejante, puede verse en L.Budde y R.Nicholls. A Catalogue....

(114). En obras como un Apolo sentado o una cabeza barbada (acaso Poseidón, Asclepios o Serapis) publicados por A.Adriani. Repertorio d'Arte...A, N.116, fig.202, y N.173, fig.270, respectivamente.

(115). Fueron el tema, junto con una estatua de joven (Alejandro?), de la obra de A.Adriani, Sculpture Monumentali... Este autor comenzó fechándolas en el siglo II a.C., para después inclinarse hacia una fecha que consideramos más correcta: la segunda mitad del siglo III a.C. Relacionadas con la plástica de este grupo, se pueden citar otras piezas, como un ara con divinidades en relieve del Museo de Alejandría (véase A.Adriani, Lezioni....,p.127, Tav.XVII,1) y, posiblemente, la Isis del Museo Húngaro de Bellas Artes (véase J.-G.Szilágyi. Un problème....passim).

(116). Tal es la tesis de A.Adriani. Repertorio d'Arte...A, p.52-55. Pero para Fr.W.Freiherr v.Bissing (Eine Statuette....), por ejemplo, el prototipo sería ya de época de Vespasiano, y M.Bieber (The Sculpture....,p.101), aun colocándolo en la época helenística, no aventura fecha alguna.

(117). Podría muy bien representar esta obra a una reina si no fuese por la diferencia de su peinado y de su nariz (muy realista) con los retratos regios que conocemos. Véase L.D.Caskey. Museum of Fine Arts...; G.M.A.Richter. Portraits....,p.262,4; A.W.Lawrence. Greek Sculpture...., pl.XXIII.

(118). Véase en A.Adriani. Testimonianze....,Tav.VII,1-2; A.W.Lawrence. Portraits....,Pl.XVIII,4. Hoy se halla en el Albertinum de Dresde.

- (119). Véase en A.Adriani. Testimonianze..., Tav.VI, 1-2. Hoy en el Museo de Alejandría.
- (120). E.Pfuhl. Alexandrinische Grabreliefs..., n°23.
- (121). Ny Carlsberg Glyptothek..., n°330; A.W.Lawrence. Greek Sculpture..., p.181. Otras producciones del mismo tipo pueden verse en Ny Carlsberg Glyptothek..., 851 y 856; E.Breccia. Le Musée Gréco-romain..., 1931-1932, Pl.XI, 37, y G.M.A.Richter. Catalogue..., Pl.CXXI, 172 (aunque ésta última sea ya probablemente del siglo II a.C.).
- (122). Véase A.Adriani. Repertorio d'Arte...A, Tav.32, N.38, fig.95; A.W.Lawrence. Greek Sculpture...; sin duda esta obra tenía uso funerario.
- (123). Véanse en A.Adriani. Repertorio d'Arte...A, N.45-46, fig.105 y 108. El tipo de estatua femenina vestida que se da en Alejandría, tanto en las figuras regias (copiadas en los "oinochos de las reinas") como en éstas particulares, es asimilable, según el estudio de A.Linfert, Kunstzentren... (p.27 y 103-104), en el que se publica otra del mismo tipo, del Museo de Chania, a las escuelas de Asia Menor y las Islas. Sobre la evolución formal de estas piezas, puede verse G.Kleiner. Eine Kalkstein-Figur...
- (124). Entre las mejores estelas, se pueden citar las 4 y 9 de E.Pfuhl. Alexandrinische Grabreliefs..., ambas de la primera mitad del siglo. Entre las estereotipadas, son características las 11 y 15 de la citada obra, ya de la segunda mitad, y una de Soiatbi, algo anterior, publicada por K.Parlasca. Ein Alexandrinische Grabrelief..., Abb.6.
- (125). Véase P.M.Fraser. Ptolemaic Alexandria..., p.548.
- (126). E.Breccia. Nuovi Scavi..., Pl.XX-XXI.
- (127). Las fechas propuestas para este acontecimiento han sido variadas, oscilando entre 279/8 (opinión de Tarn) y 271/0 (opinión de Otto), e inclinándose Meyer por el 275/4. Puede vincularse a las Ptolemaia o fiestas quinquenales isolímpicas instauradas por Ptolomeo II en 279/8, o bien al triunfo de la guerra contra Siria. De cualquier modo, tuvo lugar en el momento de máximo esplendor del Imperio Lágida.
- (128). Ateneo, Deipnos. V, 197-203.
- (129). Del mismo tipo debían ser unas cráteras descritas por el Pseudo-Aristeas, también de oro y pedrerías, con múltiples decoraciones. Véase A.Bernand. Alexandrie la Grande..., p.271.
- (130). Sólo para la talla en hueso, asimilable a éstas, quedan algunos restos, pero de escasa entidad. Véase L.Marangou. Bone Carvings..., p.71 y ss., y Ptolemaische Fingerlinge...
- (131). Lo único que se ha hallado en Alejandría y Egipto son piezas vulgares, de uso diario, como espejos redondos (véase por ejemplo A.Adriani, en AMGR, I, T.XV, 1; o en AMGR, III, Pl.XLIX), alguna píxide (E.Breccia, Nuovi Scavi..., p.106 y 115) y acaso alguna sítula (Ch.Picard, Propos..., p.123, propone una, pero R.Delbrueck, Antike..., p.202, retrasa su fecha hasta la época romana). Para completar tan triste elenco, son útiles las representaciones de piezas metálicas (armas, vasos, braseros...) en las pinturas de tumbas e Hidrias de Hadra.
- (132). M.Rostowtzeff. Historia..., Lám.XLIII. Esta obra consta de dos partes semiesféricas (superior e inferior) de vidrio, talladas y cinceladas, unidas por un aro de bronce con un dibujo en forma de hiedra; un sileno sosteniendo un odre hace de pitorro.
- (133). Por ejemplo, en los inventarios de Delos se mencionan, sin des-

cripción, una mesa de plata y un trípode donados por Arsinoe II, un kylix regalado por Ptolomeo I, varias decenas de fiales regaladas con ocasión de las Ptolemaica y las Evergesia, otras entregadas por el cortesano Hermias, etc. (véase Th.Homolle. Comptes..., p.111, 143, 145, 157 y ss.).

(134). Entre la amplia bibliografía de este tesoro, pueden verse M. Mayer, La Coppa Tarentina..., que fechaba la copa de Bari en torno al 300 a.C., y el resto del tesoro después del 279 a.C. (fecha fijada, por el contrario, para todo el tesoro por P.Wuilleumier. Tarente.); B.Segall, Alexandria und Tarent..., que estudia el tesoro en sus paralelos con Alejandría, y afirma una influencia lágida en Italia desde la época de Ptolomeo I; L.Byvanck-Q.v.U., Le Trésor de Tarente..., que busca los paralelos del tesoro en la sirena del sarcófago de Saqarah (Memfis) y en el tesoro de Toukh el Carmous, y fecha la ocultación del tesoro de Tarento a fines del siglo III a.C. (en tal sentido, véase también Les Bols Mégariens..., del mismo autor); y D.E.Strong, que fecha el conjunto hacia el año 200 a.C.

(135). A.Adriani. La Magna Grecia..., p.82.

(136). Muy difícil es tal adjudicación cronológica, en la que se oponen la opinión de A.W.Lawrence (Greek Sculpture..., p.180 (nota).), para quien la mayoría de las obras es ya de época imperial, y sólo un pequeño grupo corresponde al período 350-220 a.C., y la de O.Rubensohn, primer estudioso del conjunto (hellenistische Silbergerät...), quien remontaba casi todas las obras a los siglos IV y III a.C.

(137). Aparte de la citada publicación de O.Rubensohn, estudian muchas de estas obras B.Segall. Alexandria und Tarent...; A.Adriani. Divagazioni...; A.Ippel. Guss und Treibarbeit...; Pelizaeus-Museum...; etc.

(138). Un caso muy claro lo constituye, por ejemplo, el paralelismo del molde de Mit Rahine reproducido en Pelizaeus-Museum, Abb.55, 1128 (nuestra Fig.51) (que representa a Afrodita y un Erote), y un espejo de plata de Tarento, estudiado por D.E.Strong en Greek and Roman Gold..., Pl.29B. Otros ejemplos de la internacionalidad de la toréutica helénica en el siglo III a.C. se pueden hallar observando las piezas procedentes del sur de Rusia y de Italia (véanse D.E.Strong, op.cit., y R.Pagenstecher. Calenische Reliefkeramik, por ejemplo).

(139). Sobre los modelos de Begram, véanse por ejemplo A.Adriani. Segnalazioni..., y Divagazioni..., p.65-66 y notas 83 y 88 (con amplia bibliografía); y Ch.Picard. Propos..., p.118.

(140). Pelizaeus-Museum..., Abb.51-52, 1109, y M.Rostowtzeff. Historia..., Lám.XLV, 1, fechan esta obra a principios de la época ptolemaica.

(141). Es el caso, por ejemplo, de un fragmento, con ocas y esfinges afrontadas, de Munich (K.Parlasca. Das Verhältnis..., p.142, Abb.5).

(142). Como un cuenco en el que se mezclan roleos, aves acuáticas y mascarones (uno de ellos de Bes) (F.Courby. Les Vases Grecs..., p.334 y fig.66 b) o un molde con una franja de Eroles en relieve muy plano (M.Rostowtzeff. Historia..., Lám.XLVIII, 4).

(143). Se hallan de bronce dorado, por ejemplo, en Hadra (véase E.Brescia. Nuovi Scavi..., p.104).

(144). Por ejemplo, la de oro repujado de la tumba de Karaolovounos, en Chipre (en BCH, 96, 1972. "Chronique des Fouilles à Chipre en 1971", p.1022 y ss.).

(145). Catalogados como probablemente alejandrinos por H.Hoffmann y

P.Davidson. *Greek Gold...*, p.159 n°56 y p.192 n°72, y fechables acaso ya en el siglo II a.C.

(146). Obra, por otra parte, de procedencia incierta. Véase H.Hoffmann y V.v.Claer. *Antiker...*, p.104.

(147). Citemos como simple ejemplo un medallón procedente de Yugoslavia que H.Hoffmann y P.Davidson, *Greek Gold...*, p.234, atribuyen "acaso" a Alejandría, basándose en la semejanza técnica con un anillo de la Col.Oppenländer que B.Segall había, a su vez, adscrito a un taller Alejandrino.

(148). En Delos había coronas ptolemaicas. Véase Th.Homolle. *Comptes...*, p.138 y 157 ss.

(149). El estilo del siglo II a.C. muestra una mayor simplicidad, estilización y elegancia, con piedras finamente engarzadas, decoración geométrica de granulado y amplio uso de cadenas delgadas y largas: véase por ejemplo B.Pfeiler-Lippitz. *Späthellenistische...*, n°1,2,7,13 y 14, y Abd el-Mohsen el-Khachab, *Some Recent Acquisitions...*

(150). Como la citada jarra de Olbia, u otra vasija publicada en *Recent Important Acquisitions...*, 1967, p.133.3, por ejemplo.

(151). P.Fossing. *Glass Vessels...*, p.111.

(152). Acepta esta opinión, por ejemplo, M.Vigil. *El vidrio...*, p.73.

(153). Entre los estudios dedicados a los "boles de sandwich" destaca el de L.Byvanck-Q.v.U., *Le Bol Hellénistique...* En él se enumeran las dieciséis piezas, entre boles completos y fragmentos, que se conocen de esta técnica. El más antiguo, según dicho autor, es precisamente el "Bol de Gordion", con un diseño muy simple de rosetas. Hacia la misma época se podrían fechar unos fragmentos de Rodas, acaso de fábrica local. Siguen, ya en el siglo II a.C., los boles Corning, Foroughi, Mozdok (fechado éste último por Adriani, en cambio, a mediados del siglo III a.C., y por A.Oliver hacia el 200 a.C.) y Rotschild (según Adriani, de principios del siglo III a.C.; el propio Byvanck, anteriormente (en *Les Bols Mégariens...*, p.16), se había inclinado por los últimos años del siglo III a.C.). Ya a fines del siglo II a.C., se encontraría el fragmento del Metropolitan Museum, en el que aparece la nota colorística de la púrpura (véase también M.Rostowtzeff. *Historia...*, lám.XLIII, y el propio Byvanck, *Les Bols Hellénistiques...*), y los boles de Canossa, junto con el Bol Fol, muy semejante a ellos. El fragmento de Moscú, cuya decoración figura un templo egipcio en un estilo comparable al del mosaico de Palestrina, se debe fechar en el Bajo Helenismo (véase M.Rostowtzeff. *Historia...*, lám.XLIV), y es el único, junto con el perdido "Medallón Graf", según Byvanck (*Les Bols Hellénistiques...*, p.129), en denotar un origen egipcio indudable. Aparte de todas estas piezas, por su decoración figurada, se encuentra el "Plato de Trasilico", cuya fecha sigue siendo un enigma: para G.Moretti, que lo publicó (*Antica Tazza...*), era una obra del siglo III después de J.C., opinión que, dado el estilo de la cacería que lo decora, y consultados los Prof. J.Arce y L.Abad, nos parece la más acertada; M.Rostowtzeff (*Historia...*, lám.XLIV), en cambio, apuntó su posible origen Alejandrino y lo fechó hacia el 200 a.C.

(154). A.Oliver Jr. *Millefiori Glass...*, cita placas de este tipo en el siglo IV a.C., otras (en Nimrud) de los siglos VII y VIII a.C., e incluso otras (en Arslan Tash) de los siglos VIII y IX a.C.

(155). Los platos de millefiori de Canossa han aparecido en el mismo conjunto que los "boles de Canossa" antes citados, y por ello quedan

unidos cronológicamente a ellos. Byvanck, como hemos dicho, data el conjunto en la segunda mitad del siglo II a.C. Sin embargo, las fechas que se han dado hasta hoy son de lo más variado: Saldern (*Glass Finds...*, p.46), siguiendo a Jacobsthal, y Harden, 1ª mitad del siglo III a.C.; M.Rostowtzeff (*Historia...*, Lám.XLIII), Wuilleumier, Newton y Deonna, siglo III a.C.; A.Adriani, finales del mismo siglo; Dillon, siglo I d.C.; y Dalton, siglo III d.C. (según D.B.Harden. *The Canosa Group.*). Sin embargo, quizá el trabajo más convincente que se ha realizado sobre este tema sea el intento de reconstruir dos ajuares de los hallados en Canossa, llevado a cabo por A.Oliver Jr. en *The Reconstruction of two Apulian Tomb Groups*, Bern, 1968. Este autor concluye que los ajuares corresponden, respectivamente, a fines del siglo IV y principios del III a.C., y adjudica al segundo un plato de millefiori (p.20).

(156). Citado por D.B.Harden. *op.cit.*, p.30. Para la solución afirmativa, véase opinión de Oliver en la nota anterior.

(157). Véase aún alguna vasija en Hadra. A.Adriani, en AMGR,I,Tav.XV,1.

(158). Véanse ejemplos en A.Adriani, en AMGR,III,pl.XXVIII ss., o en E.Breccia. *Nuovi Scavi...*, pl.XIX ss.

(159). En esta cerámica negra alejandrina se da la utilización cada vez más generalizada de barrojos, amarillentos, verdosos o grises, en vez del asafmonado de la cerámica ateniese (véase A.Adriani, en AMGR,II,p.143). La decoración suele mantener los esquemas anteriores: del tipo de Gnathia o de las Pendientes Occidentales se han hallado fragmentos, por ejemplo, en el relleno de la calle de Abukir (A.Adriani, en AMGR,III,Pl.XXX, y p.80,fig.38); pero se pueden añadir motivos nuevos, como los bucráneos (véase, por ejemplo, L.Byvanck-Q.v.U. *A propos d'un vase...*).

(160). Véase el artículo "Alessandrina,arte" de la EAA, por A. Adriani, y el mismo autor, en AMGR,III,Pl.XLVI, por ejemplo.

(161). Véanse, sobre todo, las formas halladas en la calle de Abukir o en la Necrópolis de Ezbet el Makhlouf (A.Adriani, en AMGR, III, Tav. XXVIII ss. y p.85 y 115), o las de la Necrópolis de Hadra (A.Adriani, en AMGR,I,Tav.XIII). Pese a su escasez, son interesantes también, por su fechación exacta (265-261 a.C.), los restos cerámicos, toscos o de barniz negro, hallados en Koroni e Isla de Patroclo (J.R.McCredie. *Fortified...*).

(162). Véase A.Adriani, en AMGR,III, pl.XLVIII,7.

(163). Véase, por ejemplo, A.Adriani, en AMGR, III, pl.XXX (calle de Abukir) y XLVII-XLVIII (Ezbet el Makhlouf), o en AMGR,I,Tav.XII,1. También puede verse E.Breccia. *Le Musée Gréco-romain...*, 1931-1932, pl.XIII (Ezbet el Makhlouf) y todas las obras que traten de Hidrias de Hadra en general.

(164). Véase, más que el ya anticuado *Dated Sepulchral Vases...* de R.Pagenstecher, la obra de B.F.Cook. *Inscribed Hadra Vases...*

(165). El mejor estudio de conjunto sobre las hidrias policromas sigue siendo el que B.R.Brown incluye en su *Ptolemaic Paintings...*

(166). Vasijas de este tipo, que por cierto nos ayudan a imaginar el aspecto de los originales metálicos, hoy perdidos, pueden verse en F.Courby. *Les Vases Grecs...*, Pl.VII, y en E.Breccia. *Le Musée Gréco-romain...*, 1925-1931, pl.XVI, p.100 (nuestra fig.56).

(167). Véanse fragmentos de la calle de Abukir en A.Adriani, en AMGR, III,p.80 y Pl.XXX.

(168). Esta forma, que es bastante parecida al llamado "bol profundo aqueménida" (véase D.E.Strong. *Greek and Roman Gold...*, p.99), ha aparecido en Alejandría en cerámica de barniz rojo (A.Adriani, en *AMGR*, III, Pl.XLVI).

(169). La bibliografía y publicación de este tipo de cerámica es ya bastante amplia. Véanse: *Catalogue of an Exhibition...* (dos fragmentos de rhyton y uno de cuenco); A.Adriani. *Rhyta...* (un rhyton del Museo de Alejandría); A.Greifenhagen. *Ein Alexandrinisches Fayencegefäß...* (un fragmento de botella hallado en Kition, Creta, y la mención de las piezas de este tipo conocidas por el autor: las de Boston (Abb.5), Atenas, Alejandría, Varna, Berlín, Gizeh y mercado del arte de Londres); B.Segall. *Tradition...*, Abb.6 (un alabastron del Louvre); J.Leibowitch. *Quelques Griffons...* (botella casi completa del Museo del Cairo); F.Courby. *Les Vases Grecs...*, p.502, fig.107 (un cuenco del Louvre, hallado al parecer en Dodona) y fig.108 (un fragmento de Siatbi, y citas de otros fragmentos publicados por E.Breccia. *Necrop.Siatbi*, pl.XLV, 65 y LXXX, 270, 271, 272, 274); M.Rostowtzeff. *Historia...*, Lám.XLII (otras dos botellas, una del Metropolitan Museum de Nueva York, y otra, muy completa, con apliques en forma de dioses Bes, del Museo de Alejandría); Et.Combe. *Le Cinquantenaire...*, Pl.XI (una botella de la Col.P.Modinos, de Alejandría, también con aplique de cabeza de Bes); A.Adriani, en *AMGR*, III, p.82 y fig.39 (fragmentos en el material de relleno de la calle de Abukir); E.Breccia. *Le Musée Gréco-romain...*, fig.24 (una botella, con dibujo algo distinto de los normales); K.Parlasca. *Ptolemaische Fayencekeramik...*, p.152 y fig.6-8, y BCH, 95, 1971, "Chronique des Fouilles, 1970", p.862, fig.123 (fragmentos hallados en Corinto); F.Courby. *Les Vases Grecs...*, p.501 ss, y A.Balil, *Las actividades...*, p.53 (un skyphos con representación de centauros y lapitas); C.W.Lunsingh Scheurleer. *Griekische Ceramiek...*, Plaat.LIIII, 161, 162 (un cuenco hallado en Abydos y un fragmento en el que aparece un soldado a caballo). Casi todos los investigadores citados fechan estas obras en el siglo III a.C.

(170). Un fragmento de vasija de este tipo, con una decoración de las de iconografía griega, apareció en las ruinas de Corinto, y pertenece por lo tanto a la primera mitad del siglo II a.C.; y un cuenco hondo, también decorado (en parte) con iconografía helénica, apareció en Tesalónica en una tumba del siglo II a.C. (M.Andronikos, M.Chatzidakis y V.Karageorghis. *Les Merveilles des Musées Grecs*, Atenas, 1974, p.279).

(171). A la misma conclusión llega R.-A.Lunsingh Scheurleer. *Un Silène...*, p.142.

(172). Véase para estas piezas F.Courby. *Les Vases Grecs...*, p.506 (donde se cita además otro fragmento del mismo tipo en el British Museum); A.Adriani, *Divagazioni...*; L.Byvanck-Q.v.U. *Le Trésor de Tarente...* (donde se considera el cantharos como precedente del Tesoro de Tarento), y K.Parlasca. *Ptolemaische Fayencekeramik...*, p.140 y 152. Dentro de la misma corriente, se puede citar también un prochoe con asa en forma de cuerda que publicó E.Breccia en *Le Musée Gréco-romain...*, 1931-1932, Fig.23 y 23a.

(173). Tiene paralelos en la cerámica de Gnathia, por ejemplo. Véase L.Forti, *La ceramica...*, Tav.XXI, a.

(174). Esa es por lo menos la opinión de Ch.Picard. *Propos...*, p.120, y una hipótesis considerada posible por F.Courby. *Les Vases Grecs...*, p.509 ss.

(175). Véase, para todo lo relativo a los "oinochoes de las reinas", D.B.Thompson. *Ptolemaic Oinochoai...*, que reúne y sintetiza todas las piezas publicadas anteriormente por Bieber, Rostowtzeff, Courby, Pagenstecher, Adriani y otros, y añade muchas más.

- (176). Véase, por ejemplo, D.B.Thompson, op.cit., Pl.XLIX.
- (177). Ejemplos de estos "Alejandros" son el publicado por R.A.Lunsingh Scheurleer, Alexander...(nuestra Fig.64)(véase también Un Silène..., del mismo autor) o el hallado, en su lugar sobre una vasija, en la tumba de Karaolovounos, en Chipre, fechable por monedas acaso aún bajo Ptolomeo II (BCH.96,1972."Chronique des Fouilles à Chypre en 1971, p. 1022 ss.).
- (178). Véase de nuevo D.B.Thompson. Ptolemaic Oinochoai...,pl.LXIV-LXVII.
- (179). R.A.Lunsingh Scheurleer. Un Silène..., publica uno, y habla de otro, idéntico, más completo, que se encontraba en 1898 en el Museo de Gizeh. Propone como fecha para ellos 225-200 a.C.
- (180). Las tanagras de Alejandría están publicadas, o bien en memorias de excavaciones (véanse en AMGR, o en A.Adriani, Scavi...,p.37), o bien en catálogos, como E.Breccia. Terrecotte...; P.Perdrizet. Les Terres Cuites...; P.Graindor. Terres Cuites...; P.Ghamboungi y G.Wagner. Terres Cuites... (sólo una), u obras sobre el tema, como la de G.Kleiner. Tanagra...; o la de R.A.Higgins. Greek Terracottas..., por ejemplo.
- (181). D.B.Thompson. Three Centuries...,II.
- (182). D.B.Thompson. op.cit., I,A.
- (183). G.Kleiner. Tanagra...
- (184). D.B.Thompson. op.cit., II,B.
- (185). G.Kleiner. op.cit., y su recensión por D.B.Thompson.
- (186). Aparecen cabezas de ese tipo en estatuas y terracotas de Delos, Myrina, Tarento, Atenas, etc., según D.B.Thompson. Three Centuries..., III. En Tarento, se puede mencionar, por ejemplo, la terracota nº717 de A.Levi, Le Terrecotte...,p.158. R.A.Lunsingh Scheurleer. Alexander..., Fig.4, publica una cabeza de mármol del mismo tipo.
- (187). D.B.Thompson. Three Centuries...,II,B. Sin embargo, en lo relativo a esta preeminencia alejandrina, no todos los investigadores están de acuerdo: véase L.Laurenzi. Problemi...,p.32.
- (188). Una curiosa lista de los trajes usados por un griego de clase alta se puede ver en un papiro de Zenón. Véase Select Papyri. Ed.Loeb. London-Cambridge(Massachusetts),1963,I,p.412-413.
- (189). En este punto, es fundamental el estudio de S.Calderini, Ricerche..
- (190). Apolonio de Rodas, Argonaut.,I,v.720 ss.
- (191). Véase A.Adriani. Repertorio d'Arte...C,Tav.59, por ejemplo.
- (192). Véase por ejemplo el faldellín de Thoth en la Tumba del Cocodrilo del Oasis de Siwa (A.Fakhry, Siwa Oasis...,p.164 ss.).
- (193). Es un tipo de decoración muy característico y extendido, pues se halla, en época helenística, tanto en Alejandría (por ejemplo, A. Adriani. Repertorio d'Arte...C,Tav.71,fig.238) como en Reggio Calabria (R.Pagenstecher. Nekropolis...,p.168 ss.) o en Taman (Sur de Rusia) (M.Rostowtzeff. Historia...,Lám.XLVI).
- (194). M.Rostowtzeff, loc.cit.; B.R.Brown. Ptolemaic Paintings...,Pl. XXXVIII ss. Los mosaicos helenísticos se pueden considerar en cierto modo como "tapices de piedra".
- (195). Ateneo, Deipnos.V,197 b.
- (196). S.Calderini. Ricerche...,p.78.

(197). Véanse ejemplos en A.Adriani, en AMGR, I y III, hallados en Ezbet el Makhlouf y Hadra.

(198). Desgraciadamente, entre las gemas de este estilo, sólo una, publicada por E.Brandt en *Antike Gemmen...*, p.93, n°527 (nuestra fig.66), procede con seguridad de Alejandría. Las otras, entre las que destacan las publicadas por G.M.A.Richter, *Engraved Gems...*, p.159-160, n° 627 y 636 (firmada ésta última por Nikandros), J.Boardman, *Engraved Gems...*, 17, o artículo "Daidalos" de la EAA (por L.Guerrini), han sido atribuidas a Alejandría por razones externas, como la semejanza de sus peñados con los de las reinas lágidas.

(199). G.M.A.Richter. *The Portraits...*, Fig.1784; G.Traversari. *Nuovo Ritratto...*; G.M.A.Richter. *Engraved Gems...*, p.157, n°618; R.A.Lunsingh Scheurleer. *Deux Portraits...*, p.226; H.Kyrieleis. *Bildnisse...*, Taf.8,4.

(200). J.Boardman. *Intaglios...*, p.19,59.

(201). Véanse piezas de este tipo, por ejemplo, en Th.Kraus. *Ein Marmorring...*, *passim*; G.M.A.Richter. *Engraved Gems...*, p.157, n°617 y 619, p.160, n°633-634, p.150, n°628 (de vidrio), p.160, n°131-132 (ambas de vidrio), p.161, n°641 (de oro); L.Marangou. *Ptolemaïsche Fingerringe...*, *passim* (varios anillos tallados en hueso, de labor bastante tosca); A.Adriani. *Testimonianze...*, Tav.XV,3; J.Charbonneaux. *Sur la Signification...*, Fig.8; E.Brandt. *Antike Gemmen...*, p.81-82, n°440,443-445; G.M.A.Richter. *The Portraits...*, fig.1780.

(202). E.Brandt. *Antike Gemmen...*, 364.

(203). Obra firmada por Sosis, y hoy desaparecida. La estudió Furtwängler, y consideró sus letras "asignables al siglo III". Véase G.M.A.Richter. *Engraved Gems...*, p.139,529, quien tiende a rebajar la fecha.

(204). G.M.A.Richter. *Engraved Gems...*, p.135.

(205). Artículo "Cameo" de la EAA, por L.Rocchetti.

(206). Véase G.M.A.Richter. *Engraved Gems...*, p.155, n°610,611 (con bibliografía); F.Eichler y E.Kris. *Die Kameen...*, p.47 (con bibliografía hasta 1927); I.Jucker. *Zum Bildnis Ptolemaios'III...*, p.24; etc...

(207). Para los datos cronológicos e iconográficos que siguen, véase B.V.Head. *Historia Numorum...*, p.850-853.

(208). Véase H.Kyrieleis. *Bildnisse...*, Taf.70 o G.M.A.Richter. *The Portraits...*, fig.1802.

(209). Muchas monedas de este tipo han aparecido en el campamento de Koroni, empleado durante la Guerra de Cremónides. Véase E.Vanderpol y otros, Koroni..., y J.R.McCredie. *Fortified...*, p.9 ss.

(210). Parece que Ptolomeo II no llegó a aparecer solo en ninguna moneda. Únicamente ciertas tetradracmas de Efeso o de Ptolemais-Lebedos pueden representarle, pero también pueden ser retratos de Ptolomeo III (véase G.M.A.Richter. *The Portraits...*, fig.1801.).

(211). Compárense, por ejemplo, en H.Kyrieleis, *Bildnisse...*, Taf.82, n°1 y 4. Para la moneda de Efeso, véase también J.Charbonneaux. *Portraits...*, fig.24; y para las de Egipto, por ejemplo, M.Bieber, *The Sculpture...*, Fig.344, o G.M.A.Richter. *The Portraits...*, fig.1820-1821.

(212). Recuérdese *La Cabellera de Berenice*, de Calímaco.

(213). Véanse ejemplos de retratos monetales de Ptolomeo III en H.Kyrieleis, *Bildnisse...*, Taf.16 y 17, y p.25 y ss. Una buena sistematización de la numismática de este rey puede verse en G.Traversari. *Nuovo Ritratto...*, p.15.

(214). Los datos de tipo biográfico o literario en general que manejamos en este apartado han sido tomados de A.Lesky, Historia de la Literatura Griega...; R.Cantarella, La Letteratura Greca...; A.Körte y P.Händel, La poesía...; N.G.L.Hammond y H.H.Scullard, The Oxford Classical Dictionary. 2nd.Edition. Oxford,1970. También han sido utilizadas, sobre todo en lo referente a los textos, las ediciones de la Coll.Belles Lettres.

(215). Sobre el aspecto científico que toman con el Helenismo las enseñanzas de Aristóteles, véase J.María, Aristóteles... Sobre el arismetismo en Alejandría, véase por ejemplo J.Ph.Lauer y Ch.Picard, Les Statues Ptolémaïques...,p.86.

(216). P.M.Fraser, Ptolemaio Alexandria...,p.793.

(217). Tomado de la edición de L.Maschallino. Barcelona,1956.

(218). Hedylo habla de él en uno de sus epigramas. El templo mismo es cantado en otro por Poseidippo (véase A.Bernand, Alexandrie...,p.29).

(219). A.P.,V,202 y XVI,68, respectivamente; pueden ser de Poseidippo o de Hedylo.

(220). Calímaco, Epig.LI. La numeración de los epigramas de Calímaco que utilizamos es la de la Coll.Belles Lettres, Paris,1972.

(221). Respectivamente, Calímaco, Epig. XXXIX,LVII,LVI,XLVII,LV,XLVIII y XLVIX,LIV,LVII y XXXVIII,XXIV, y L.

(222). A.P.,VI,357 y A.P.VII,170.

(223). Teócrito, Idilio XV,113-114.

(224). Teócrito, Idilio XVII,124.

(225). Por ejemplo, Teócrito, en Las Siracusanas, retrata el gusto del pueblo, cuando sus protagonistas alaban el "parecido", el "realismo", la "vida" de las obras de arte que ven en el palacio de Ptolomeo (Idilio XV,80-86).

(226). Esta traducción corresponde al Epigrama XL de la cuidadísima edición realizada por L.A.de Cuenca en EC,71-74 y 76, con magníficas versiones al castellano.

(227). Véase la edición de Calímaco en la Coll.Belles Lettres,p.170,2 y p.172 y ss.

(228). Baño de Palas,v.41-42; Himno a Démeter,v.25-29.

(229). Esta traducción ha sido tomada de la edición de los Idilios de A.González Laso. Madrid,1973.

(230). Sobre el gusto pictórico de Apolonio, resulta clarividente el estudio de L.Gil, La épica helenística...,p.112 y ss.

(231). Lo ha dicho, por ejemplo, Webster, según L.Gil, op.cit.,p.112.

(232). Véanse C.García Gual, en la introducción (p.30) a la traducción de El Viaje de los Argonautas, Madrid,1975, o en Los Orígenes de la Novela...,p.119; L.Gil, La épica helenística...,p.116.

(233). Por ejemplo, Canto II,549 y ss.

(234). Por ejemplo, Canto II,729 y ss.

(235). Hay varias en el Canto IV.

(236). En este aspecto más plástico del esquema, véanse también descripciones como la del Canto I,310 y ss., y 329 y ss.

(237). Es prototípica la descripción de Jasón (Canto III, 1279 y ss.), que lo muestra casi como una estatua de Policeto.

(238). Curiosamente, Apolonio de Rodas significa, literariamente, lo contrario: una forma arcaica, bajo la cual se mueven toda una serie de contenidos (psicológicos, de concepción incluso) totalmente nuevos. Véase la introducción de C. García Gual a El Viaje de los Argonautas, Madrid, 1975, p. 30.

(239). La bella traducción que transcribo es la de C. García Gual, op. cit.

(240). Véase Canto I, 402 ss. Sobre este rasgo, véase también L. Gil. La épica helenística..., p. 110 y ss.

(241). Véase Canto I, 1172 y ss.

(242). Véase sobre todo el principio del Canto III.

(243). H. Idris Bell, *Egypt*..., p. 54.

(244). P. M. Fraser. *Current Problems*..., p. 41.

(245). Para la arquitectura egipcia ptolemaica, tomamos los datos de K. Lange, etc. *L'Egypte*...; G. Jéquier, *Temples*..., y la EAA.

(246). Este edificio, por cierto, había sido planeado con catorce capiteles compuestos, y Ptolomeo II dejó sólo seis en la nueva ordenación.

(247). Véase por ejemplo *Egyptian Sculpture*..., n.º 96, Pl. 90 (Ptolomeo II) y n.º 98, Pl. 92 (Arsinoe II), con las piezas y la bibliografía allí expuestas; véase también Z. Kiss. *Notes*...

(248). E. Bevan. *Histoire des Lagides*..., p. 228 y 240.

(249). En este campo se hallarían el estilo helenomemfita y otras piezas aisladas; algunas estelas (como la 3 de E. Breccia. *Alcune nuove stele*...); un medallón de terracota que representa un hombre barbado en estilo muy lineal y plano (Abd El-Mohsen el Khachab. *Some Recent Acquisitions*...); una estela hallada en Filadelfia de el Fayum, y que muestra bajo un frontón helénico un Anubis de estilo totalmente egipcio (M. Ros-towtzeff. *Historia*..., Lám. XXXIX, 1).

(250). Para Z. Kiss (*Notes*...), puede representar a Ptolomeo II, IV o V, o incluso a Augusto. *Egyptian Sculpture*..., n.º 103, Pl. 96, da las opiniones de G. K. Jenkins (Ptolomeo III) y Miss Needler (Ptolomeo IV). H. Kyrie-leis (*Bildnisse*..., C16) se inclina por Ptolomeo III.

C A P I T U L O I V

P T O L O M E O I V F I L O P A T O R

EL FINAL DEL IMPERIO

En 221 a.C., el Imperio Lágida pasaba a las manos de un monarca joven y sin cualidades políticas. El Egipto que dejaba Ptolomeo III, si no podía compararse al de los años setenta del siglo en coherencia y pujanza, tenía en cambio una serie de dominios imponente y contaba con la decadencia de sus tradicionales enemigos, que podía ocultar la suya propia. Veinte años después, habrá quedado borrado de la política internacional. ¿Cómo se realizó este hundimiento? No es misión nuestra hallar las causas profundas del hecho, pero sí interesa a nuestro cometido observar una serie de procesos que configuran socialmente tan enorme paso (1).

En primer lugar, es indudable el decaimiento del poder personal del rey. Como en el siglo XVII español, los validos, la corte, los ministros, pasan al primer plano político a expensas de la familia real y, curiosamente, con la oposición del pueblo, que, adicto a la monarquía, ve en este traspaso de poderes una aristocratización del mando, una oligarquización más pesada que el poder autocrático.

Durante todo el reinado de Ptolomeo IV Filopátor, será un alejandrino, Sosibios, quien se haga cargo del poder efectivo. A su sombra, la familia real queda diezmada: el tío del rey, Lisímaco, la propia reina madre Berenice II, el hermano menor del monarca, fueron asesinados inmediatamente; y a cambio comparten el poder una serie de favoritos, como Agathocles y su hermana Agathocleia. Ptolomeo IV, digno nieto de Filadelfo, al que intentaba imitar en sus aficiones artísticas, literarias e

incluso religiosas, se desentendía mientras tanto de los problemas del Estado.

Vistas las cualidades del rey (y aunque supongamos un margen de ensañamiento contra su figura en los historiadores que lo retrataron), hay que reconocer que Sosibio fue mejor para Egipto que un gobierno autocrático del monarca. En un momento en que Antíoco III de Siria, reorganizado su país, tomaba la iniciativa en Palestina y conquistaba una a una todas las ciudades que se hallaban en manos lágidas desde la invasión de Ptolomeo III, el valido se decidió a enrolar en el ejército, en cantidades antes inusitadas, contingentes indígenas, logrando sobre el seléucida, que ya se aprestaba a invadir Egipto, una resonante victoria en Raphia (216 a.C.)(2). Con ello reconquistó buena parte de los territorios perdidos, y el prestigio ptolemaico, apuntalado todavía por subvenciones monetarias a los aliados, se mantuvo entre los griegos, donde se sabe de honores concedidos a los monarcas egipcios y a su valido en varias ciudades (3).

Pero no era ya la política exterior lo que interesaba a Egipto (4). Este se limitaba a apoyar en el Egeo a quienes luchaban contra Macedonia y Siria, como medio indirecto de defender sus propios enclaves (algunos de los cuales, como Seleucia del Orontes y parte de la Pamfilia, cayeron sin embargo en manos de los enemigos), y, por lo demás, mantuvo la más estricta neutralidad en conflictos como la Segunda Guerra Púnica, pese a las presiones de los dos bandos. Sus esfuerzos se centraban en conservar la hegemonía comercial, aunque para ello hubiese que contar como inermecario con la flota rodia, verdadera dueña de los mares.

Mientras, Egipto mismo aumentaba como una caja de resonancia la decadencia del imperio y de la autoridad real. Los egipcios, tras haber contribuido a la victoria de Raphia, y siempre descontentos del gobierno macedónico y griego, pese a las concesiones de Ptolomeo III, se dieron cuenta de su propia fuerza y, al menos en ciertos puntos, vieron la posibilidad de sacudir el yugo. Comienza así una serie de revueltas que, intermitentemente, agitarán durante el reinado de Filopátor y sus sucesores el reino lágida. A

ello se une la primera inflación monetaria del Egipto ptolemaico (5). En resumen: cuando en una fecha desconocida, al parecer en 203 a.C. (o 204, ya que Sosibio mantuvo durante cierto tiempo en secreto la muerte del rey), desaparecía, aún joven, Filopátor, dejando como sucesor a un niño de cinco años de edad, el imperio, pese a su extensión, era una sombra de su pasado. Filipo de Macedonia y Antíoco III pensaron en repartirse tranquilamente sus territorios, incluido Egipto (6), y, aunque no llegaron a tanto, se puede decir que en el año 200 no quedaban bajo el control ptolemaico más que Egipto, Cirene, Chipre y los pequeños enclaves de Itanos (en Creta) y Thera, mientras que en Alejandría se disputaban el poder generales y cortesanos, entre sangrientas revueltas populares, y se sucedían las sublevaciones egipcias en el interior, dando así al traste con la organización del siglo III a.C., y sentando las bases de otra distinta, la que se instaure al volver (relativamente) la paz unos años después (7).

En 197 a.C., cuando Ptolomeo V, a los doce años de edad, sea coronado rey, ya recibirá en Memfis su consagración como faraón de manos de los sacerdotes egipcios, aceptando, al menos oficialmente, la revanche de la cultura sojuzgada durante más de un siglo.

COMPLEJIDAD DE TENDENCIAS

En un periodo de ebullición como el que acabamos de esbozar, el arte no podía mantenerse esclerotizado. Ya bajo Ptolomeo III veíamos como el estilo egipcio comenzaba a infiltrarse por la corteza cuarteada del arte oficial, y ahora, al amparo de los cambios sociopolíticos (sería excesivo hablar de revolución social), salen a la superficie, adueñándose del panorama artístico, las más distintas tendencias.

En la propia capital, es la alta burguesía la que, como era de esperar, toma de hecho la dirección de la cultura. Clase privilegiada desde la fundación de la ciudad, alia-

da en su helenismo a ultranza con Filadelfo, directa beneficiaria, mediante el funcionariado, de la expansión económica, comercial e imperial de Alejandría, es la primera interesada en cortar la decadencia, y en substituir a la monarquía si ésta flaquea, como ocurre bajo Ptolomeo IV. Su ideal es mantener los contactos con los mercados tradicionales, abrirse camino a otros nuevos, y conservar siempre la alta calidad técnica de los productos, su leve exotismo en materiales e iconografía, y un contacto permanente con la cultura griega, a la que sus miembros se sienten orgullosos de pertenecer.

En todo ello, evidentemente, no hacían sino continuar las tendencias anteriores. La única diferencia radica en que, mientras que bajo Ptolomeo II existía un arte oficial potente y levemente diferenciado del burgués, y entre ambos había influencias mutuas, ahora ya este arte estatal ha pasado por completo a segundo plano e, incapaz de renovarse, no puede ya aportar influjo ninguno.

Mientras tanto, el mundo egipcio está recobrando su fuerza. Bajo Filadelfo, la continua llegada de mercenarios helénicos había dado a su rey y a la minoría alejandrina una sensación de fuerza indudable. En aquella época, la inmensidad del imperio en tierras griegas hacía de Egipto una simple región más en el conglomerado lágida. Pero ahora, cuando la pérdida de la talassocracia aislaba los distintos dominios del reino, destinándolos a caer uno tras otro en manos enemigas, era imposible prescindir de los indígenas. Ellos pasaban a constituir la inmensa mayoría de la población del Estado, y había que contar con ellos, y con las tendencias nacionalistas que los podían mover.

Por suerte para los griegos, aunque estas tendencias se habían hecho sentir desde tiempo antes, en detalles como una "subliteratura" antimacedónica (8) o la ausencia de cartelas reales en las imágenes de los monarcas en los templos (9), la sublevación no se fragua hasta fines del siglo III a.C.. Para entonces, el Bajo Egipto había recibido ya demasiadas influencias de la prestigiosa minoría privilegiada como para sentirse por completo incompatible con ella, y los sacerdotes, verdaderos portadores de la cultura ancestral, se veían demasiado bien tratados como para pasar a una oposi-

ción activa. No hay por tanto unanimidad, y, realmente, las revueltas se circunscribirán por lo general al Alto Egipto, y será sólo allí donde los monarcas tengan que multiplicar las medidas represivas (10) o conciliadoras, siendo éstas últimas, en particular, la construcción de templos de estilo faraónico.

Pero frente a esas dos grandes tendencias tradicionales, griega y egipcia, nos encontramos además con otra, que antes no había jugado ningún papel. Se trata precisamente de la que, a través del proceso de separación de las clases sociales, había quedado fuera de la evolución culta. Este sector plebeyo, formado entre las clases bajas de Alejandría y los mercenarios asentados en el Fayum, y abundantemente cruzado y mestizado con egipcios (11), está comenzando a crear una cultura griega.

Se trata de una cultura popular, acaso aún de una simple subcultura, con bases más sentimentales que teóricas, y en la que tiene cabida todo tipo de influencias, sin prejuicios de raza o formación. El mundo griego le aporta una vaga noción de realismo, de formas blandas y tratamiento naturalista en la plástica, y la estructura científica y lengua griega en el discurso; el mundo egipcio los colores puros y planos, los misterios religiosos y la afición por el mundo animal; y el substrato popular y ancestral común un gusto por la fantasía, por lo recargado y por la magia que constituyen, al juntarse en una concepción coherente, una de las tendencias más fecundas de la Antigüedad (12), la única que sobrevivirá en el Bajo Imperio Romano de las tres a que hemos aludido, y cuyos restos, difundidos por Europa junto con el Cristianismo, y mezclados con otras influencias, llegarán hasta el Renacimiento.

Es en el seno de esta cultura donde, desde por lo menos el siglo II a.C., se escriben las primeras obras de alquimia, donde se desarrolla la astrología (13), donde más ampliamente se adora a los dioses egipcios helenizados (Isis y Harpócrates en particular, ya que Serapis, demasiado oficial, decaerá hasta la época romana) y donde, sobre todo, se crea ese mundo de figuritas variadísimas, que van desde la iconografía mitológica griega hasta los símbolos místi-

cos grecoegipcios, pasando por las escenas callejeras y las imágenes de enfermos y tullidos, y que son las llamadas "terracotas de el Fayum".

Frente a presiones tan dispares ¿qué posición podía tomar el arte regio? Por un lado, la simple cesión: cesión al realismo burgués, cesión al afán constructivo de los egipcios, y cesión a la nueva religiosidad del pueblo. El mismo Ptolomeo IV, personalmente, parecía incluso partidario de alguna de estas tendencias, como el misticismo de tipo oriental.

Sin embargo, no siempre ocurre esto. Filopátor, por una parte en el arte oficial y por otra en el personal y particular (que es la esfera que más le interesa, y la rectora de su plástica), no quiere dar por liquidada la era de Filadelfo. Aunque aislado, el "postpraxitelismo oficial" aún puede imbuir alguna obra, y el sentido de suntuosidad, aguijoneado por el afán de salvar las apariencias, no se pierde en modo alguno. Pero ha desaparecido el impulso cultural: pese a sus esfuerzos por emular a su abuelo, Filopátor ya sólo cuenta con una sombra del antiguo Museo, en el que la ingeniosidad léxica y las semblanzas literarias de los grandes "clásicos", como las que por entonces realizaba Dioscórides, son incapaces de dar nueva vida al pasado.

Nadie pone en entredicho la figura del monarca, ni siquiera la forma de gobierno (14), pero de hecho la cultura monárquica que creyó poder organizar Filadelfo apoyándose en la griega burguesa se ha evaporado. El título de dios conferido al monarca empieza a ser un mero nombre, que incluso pronto caerá en desuso; el culto a las reinas, simbolizado en los oinochoes con su imagen, pronto desaparecerá, y, ¿para qué dilatarlo más? será el mayor de los motores del "alejandrinismo" que hemos estudiado, el del siglo III, el más puramente helénico, el del periodo más glorioso de Alejandría, el que se haya parado cuando Egipto se vea, al amanecer del siglo II, reducido a sus territorios africanos.

Para estudiar las artes de este periodo, que metodológicamente concluimos con el año 203 a.C., aunque en algunos casos, para mejor comprensión del proceso, lo alarga-

mos hasta los primeros años del siglo siguiente, hemos preferido seguir, como complemento del esquema social aquí reseñado, uno estilístico. La coincidencia entre ambos es amplia, pero no exacta, y por ello permite observar ciertos matices y concomitancias que pueden resultar de interés.

EL ARTE GRIEGO EN SU PERDURACION

Como hemos visto, y como era de esperar a través de la evolución anterior, los grandes defensores del estilo griego en la Alejandría de Ptolomeo IV son la burguesía y el rey. Ambos consideraban el helenismo como algo inherente a su preeminencia social y política, y no podían admitir su disolución.

Sin embargo, y dentro de esta mentalidad general, ya había pasado mucho tiempo desde que los primeros inmigrantes trajeran sus estelas áticas y vasos de figuras rojas, decididos a colonizar un país de "bárbaros". A lo largo de un siglo, el clima, los productos del país, la mano de obra indígena, acaso algún matrimonio mixto, habían hecho mella en la pureza helénica de las clases altas, y ya vimos cómo por ejemplo los tejidos finos de profusos pliegues y algunas modas de trajes habían incluso traspasado las fronteras para invadir las regiones del Egeo.

A ello se añadía el deterioro cultural que se sentía en la ciudad, con su museo incapaz de renovarse, sin influencias inmigratorias y sin la iniciativa que constituye en las comunicaciones una potente flota.

Con todas estas circunstancias en contra, no es de extrañar que la pureza helénica del arte griego alejandrino se viese mermada en algunos detalles, sobre todo de iconografía o de modas en los tocados, a medida que avanzaba el tiempo. Lo admirable es precisamente que resistiese tanto, y que mantuviese una correlación estilística tan depurada en la asimilación de las distintas corrientes griegas y en la inclusión en ellas de motivos egipcios. Obras como el Hermafrodita de los Uffizi, la figura femenina de

Blundell Hall (15), el negrito del Cabinet des Médailles (16) o el modelo de Athribis (17), que muestran la asimilación del realismo y del aticismo del siglo II a.C., son buena muestra de ello, y del honorable estado de la plástica griega en Alejandría al acercarse la conquista romana.

Pero sin necesidad de avanzar tanto en el tiempo, no faltan, alrededor del año 200 a.C., e incluso antes, buenas muestras de este arte burgués que logra, con o sin egipción de detalle, mantener su total inclusión en la plástica helénica.

En este contexto, lo que se suele observar es una tranquila continuación de las tendencias anteriores, que siguen su propia marcha, y a las que viene a añadirse alguna más. Como en el Egeo, el arte aristocrático mantiene su evolución imparable.

Sigue por un lado la tendencia "postpraxitelica", decantándose hacia una mayor estilización, hacia las proporciones alargadas, las formas abiertas y los ritmos torsos del rococó del siglo II a.C., mientras que las caras tienden, levemente aún, a afilar el mentón para aligerar su aspecto. Es el acercamiento a una nueva estética que puede hallar, con su nota de costumbrismo egipción, una magnífica manifestación en la bailarina egipcia de la Col. Baker (Fig. 89)(18), en la que el juego de transparencia de las gasas y la propia entidad de la figura muestran, por otra parte, la evolución en metal de las últimas "tanagras".

Continúa por otra parte el realismo, que, aparte de fundirse en algunos casos con el postpraxitelismo en la realización de telas o tocados, prosigue su función retratística, en la que se impone precisamente al arte regio. En efecto (es curioso comprobarlo), será esta corriente, apenas levemente idealizada, la que substituya al "postpraxitelismo oficial" en las monedas y retratos de los reyes, dándonos de ellos una visión directa y psicológica de simples particulares, lejana a la heroización de Soter y al endiosamiento de Filadelfo y Evergetes. A través de las monedas se puede observar la evolución del concepto de la realeza, en la que el rey deja de ser un ente inspirado (Fig.77) y la reina despliega su tan humana afición a las joyas (Fig.78).

Y lo mismo ocurre con los retratos escultóricos, por ejemplo los dos de Boston (Fig.79 y 80), donde no puede dejar de advertirse la expresión torpe del monarca y la un poco amarga de su esposa, pese al deterioro de las piezas.

Pero ya no son sólo estas dos tendencias las que se reparten el arte "culto". Ahora surge, aunque menor en importancia, y por un periodo al parecer corto, el que alguien ha llamado "barroco de Filopátor" (19). ¿Fue acaso un capricho regio, vinculado a su afición desmedida por el culto dionisiaco? No es imposible, ya que una de sus mejores obras, un cantharos de plata hallado en el Delta (Fig. 90)(20), exhibe precisamente el thfaso de Dionysos entre una arboleda, con figuras que a veces son una simple animación de las algo rígidas del arte anterior (véase, por ej., la Fig.42), en particular del oficial. Pero en otros casos se trata sin duda alguna de obras particulares, como los caballos encabritados (Fig.88) que adornan, junto con damas de estilizado canon; la pintura de un panel en la tumba 1 de Mustafá Pachá (21). Ignoramos por otra parte qué vinculación pudo tener este estilo con el de la segunda escuela pergaménica, aún por crear, pero todo hace pensar que su punto de origen se hallase en una corriente pictórica hoy perdida.

Mientras que así evolucionaban las artes "mayores", según nos dejan ver sus escasos restos, ¿qué ocurría con el mundo artesanal? El cuadro que hemos expuesto en el capítulo anterior, válido para todo el siglo III y principios del II, continuaba su proceso y a él nos remitimos. Tan sólo añadiremos unas breves notas para completar lo allí dicho.

Lo primero que hay que destacar es que la producción no decae. La enorme población de Alejandría sólo podía subsistir como puerto exportador, y una de sus fuentes de ingresos eran precisamente los objetos de lujo, en cuya realización y renovación se seguía poniendo el mayor empeño. Como prueba, bastará recordar cómo el ánfora de Olbia (Fig.50), el "bol de sandwich" de Gordion (Fig.53) y otras cabezas de serie en productos de este tipo se fechan precisamente alrededor del 200 a.C.

Aparte de esto, la toréutica sigue su marcha, alineando, después de la bailarina Baker y del cántaros del Delta, toda una serie de piezas que, como las reproducidas en los modelos de Mit Rahine y de Begram, dan idea de su riqueza e inventiva (22). Como es de rigor, alternan obras de tipo totalmente griego (como los broncees de Galiub, otro conjunto del siglo II a.C. (23)) con obras de temática egipcia, que tan bien acogidas y copiadas serán por los romanos.

Mas, para no internarnos demasiado en el siglo II, continuemos nuestra revista a las artes menores. En el arte del mosaico, debe mencionarse una obra (Fig.76), procedente de Thmouis y firmada por un tal Sophilos, que representa en un complicado encuadre una cabeza femenina coronada por una nave; se ha interpretado como una personificación de Alejandria, y se ha solido fechar hacia el año 200 a.C., siendo el primer mosaico conocido de tesselas homogéneas (24).

Por su parte, las gemas se mantienen a un nivel digno, siendo característico en las cabezas femeninas grabadas el peinado "a lo Arsinoe III" (25).

La industria del vidrio, como ya vimos, cumple en calidad e iniciativa con la toréutica. Sobre orfebrería y joyería, apenas sabemos nada (26). Y, finalmente, en la cerámica vidriada, continúa su vida brillante el estilo helenomemfita, al que, según parece, no tardarán en unirse unos cuencos brillantes, en forma de cáliz floral, con los pétalos u hojas en relieve más realista y profundo.

Acabamos este breve repaso observando el estado de la cerámica no vidriada. En este campo nuestro guía más fidedigno lo constituyen las piezas halladas en la Necrópolis de Mustafá Pachá, fechada entre la segunda mitad del siglo III y el siglo II a.C. (27). Desaparecen las Hidrias de Haddra (hacia 200 a.C.); finaliza por completo el barniz negro de tipo ático, para conservarse sólo el local; y se mantienen el barniz rojo brillante y, claro está, la cerámica vulgar. Merece mencionarse, tan sólo, la presencia de vidriado liso, de una vasija polícroma (con pintura blanca y azul) y, sobre todo, de dos grandes novedades: los boles megarenses y las "terracotas de el Fayum". Nos referiremos a las segundas en el próximo apartado, dentro del arte mestizo; mas la

importancia histórica de los primeros exige que les dediquemos al menos un corto espacio.

Los boles megarenses (28) constituyen durante el siglo II a.C. la cerámica más característica del Mediterráneo Oriental, y son el modelo inspirador, más tarde, de la "terra sigillata" romana. Tal valor ha multiplicado los estudios y teorías más contradictorios sobre su creación, y no ha faltado quien se la atribuyese a Alejandría (29). El hecho en sí no sería imposible: la utilización de impresiones tomadas sin duda de piezas toréuticas para su reproducción más económica, el propio uso de la forma cuenco con las más diversas técnicas, pueden apuntar a la verosimilitud de tal teoría. Sin embargo, nos falta todavía la confirmación cronológica, a causa en particular de la amplitud y diversidad de fechas propuestas para las piezas que pudieran resultar claves en esta cuestión (30). Lo único que parece seguro es que jugase muy importante papel la influencia alejandrina en la creación de uno de los tipos de bol megarense, el llamado "delio" (Fig.92), aparecido sobre todo, como su nombre indica, en Delos, pero también en Alejandría (31). Este tipo de cuenco se caracteriza por una decoración en franjas, con marcado gusto por la sucesión de figuras repetidas, y un círculo vegetal en el fondo en el que juega especial papel la planta egipcia nymphaea nelumbo; se puede tratar por tanto de una simple helenización del estilo helenomemfita.

Frente al indudable auge del arte y la artesanía burgueses, ¿qué puede mostrar el arte regio? Si tuviésemos como única guía, como ha ocurrido en las páginas anteriores, los hallazgos arqueológicos, se puede decir que poca cosa. Sin embargo, ayudados por los textos históricos y descriptivos, sí se puede dar una imagen bastante concreta de lo que eran las aficiones y realizaciones artísticas del monarca, y de cómo, satisfaciendo por una parte sus gustos, intentó por otra mantener la confianza en su persona y en la monarquía que encarnaba.

Estilísticamente, como hemos visto, las realizaciones se dividieron. Realismo, "barroco", influencias egip-

cias enriquecieron, a la vez que desvirtuaron, el arte anterior. Pero, como anunciamos, no por ello hemos de considerar acabado el "postpraxitelismo oficial". A esta vieja corriente se vincula, por ejemplo, la cabeza de Arsinoe III de Mantua (Fig.82), que constituye precisamente una obra de máximo interés, por mostrar cómo, concentrado ya todo el interés en el aspecto exterior, en el cuidadoso cincelado de los cabellos, se han descuidado los aspectos estructurales hasta darle a la cara una apariencia inflada e inarmónica.

Pero acaso más interesante que el estilo (que no siempre conocemos), es la ideología que conduce a Ptolomeo IV a realizar ciertas obras, y que es característica de la encrucijada en que se encuentra su persona y de su incapacidad para dar con una solución.

Por una parte, ante su pérdida de poder efectivo, busca su afirmación vinculándose al pasado de su familia: muchos actos de su reinado, desde su sobrenombre, "el que ama a su padre", hasta su decidida semejanza en gustos y aficiones con Filadelfo, se podrían explicar así. Destaca sobre todo su actitud de recuerdo constante al fundador de la dinastía, insertando su culto en la serie ritual de los dioses dinásticos (32), acuñando monedas con su efigie, y reviviendo los cultos de Serapis e Isis (estos dioses, como sabemos, aparecen en las monedas (Fig.8)); pero su mayor gesto dinástico, en el que acaso haya algo de decadentismo, de sensación de resumen final, fue reunir todas las cenizas de sus antepasados en la monumental tumba a que ya aludimos en el capítulo anterior.

La actitud religiosa del monarca es también típica (33). Sin negar la sinceridad de sus creencias, es un hecho que en él se resumen y desarrollan todos los aspectos más místicos y exaltados del culto dionisiaco de sus mayores, para fundirse con la religiosidad renovada y mestiza que se va desarrollando en toda la sociedad, y en particular en las clases bajas grecoegipcias. Como adorador de Dionysos, es posible que se haya hecho representar en una cabecita de terracota (Fig.81) de gran realismo (acaso excesivo para tratarse de un rey), coronada de pámpanos, del Museo de Alejandría, y es sabido que contribuyó a la reorganización del culto con-

vocando una reunión de sus adeptos (34). Como partidario de un sincretismo religioso, baste recordar, aparte de su protección a Serapis, cómo fomentó los cultos de Harpócrates, Isis y Hathor (35), e incluso cómo fue él mismo adepto a cultos orientales, como el de la Gran Madre (36).

En el aspecto cultural, Ptolomeo IV significa un acabamiento. Vuelve como Dioscórides la vista a los "clásicos" y, aunque no deja de ser él mismo el autor de una tragedia llamada Adonis, su gesto más sonado en el campo literario es de nuevo religioso: la sacralización, en cierto modo, de la vieja cultura griega declarando dios a Homero y construyéndole un templo. De tan extraña decisión, nos han quedado dos recuerdos literarios: uno de ellos describe el cuadro de cierto Galatón (37), que representó a "Homero vomitando, mientras que los demás poetas toman su inspiración del vómito" (¡de nuevo el "ingenio" alegórico del momento!), y el otro nos presenta el templo (38), en el que Homero aparecía rodeado de personificaciones de las ciudades que reclamaban el honor de haber sido su cuna.

¿Es posible completar tan escasos datos? Parece verosímil que la parte baja del relieve de Arquelao de Priene (Fig. 86), que representa a Homero sentado, como un Serapis, rodeado de alegorías literarias, tenga claros recuerdos del templo citado. Detrás del poeta, en efecto, las figuras de Kronos y Dicumene han sido identificadas desde hace tiempo, por sus facciones retratísticas, con Ptolomeo IV y Arsinoe III (39), y las alegorías situadas delante del nuevo dios pueden ser, o bien obras a las que no alude la tradición literaria, o bien adaptaciones de las estatuas de ciudades. En cualquier caso, el relieve es ilustrativo, pese a haber sido realizado a fines del siglo II a.C., de cómo contrastaba el postpraxitelismo aún utilizado por el arte regio, con sus figuras repetitivas, rígidas, de escasos pliegues, frente al movimiento y juego de telas que se iniciaría poco después en el arte microasiático, y del que son buen ejemplo las musas de los registros superiores.

Ante el evidente conservadurismo oficial de esas estatuas copiadas en el templo de Homero, se dificulta la posibilidad de fechar bajo Ptolomeo IV una obra importantí-

sima, cuyo estudio por Ch. Picard (40) fue bastante sonado y que aún hoy carece de cronología fija. Nos referimos a un conjunto de estatuas halladas en Memfis, divisible a su vez en dos grupos: por una parte un círculo de poetas, centrado en Homero, y por otro una serie de figuras de animales y seres fantásticos (Fig. 87), de carácter marcadamente dionisiaco. Lauer y Picard fecharon el conjunto bajo Ptolomeo I. Razones de índole muy diversa, estilística (41) e iconográfica, imposibilitan tal solución. Resulta en particular muy difícil, dado lo que conocemos sobre el culto tributado a Dionysos por Filadelfo, relacionarlo con el Dionysos-Serapis al que se vinculan los animales citados; la obra ha de corresponder sin duda a un estado ideológico posterior. En tal coyuntura, parece lógico que Ptolomeo IV, adorador a la vez de Dionysos, de los dioses místéricos y de Homero, pudiese ser el candidato más apropiado. Ahora bien, las estatuas, en particular las de animales, de un aspecto híbrido y elegante, comparables a algún mosaico delio de pleno siglo II a.C., pese a no desdecir de la mentalidad religiosa de Filopátor, parecen excesivamente innovadoras para quien se muestra tan tradicionalista en otras obras. En consecuencia, podemos apuntar la posibilidad de tal cronología, pero en modo alguno afirmarla.

Volviendo a lo seguro, el único edificio, si así puede llamársele, de que tengamos una descripción detallada en la época de Ptolomeo IV, denota un espíritu abierto a las nuevas tendencias, aunque no un innovador genial. Nos referimos a su inmenso palacio flotante, descrito por Ateneo (42), en el que se aprecia que la fantasía del monarca, pese a sus caprichos, está siempre ligada a lo que puede ver en su ambiente. Desde luego hay inclusiones inusitadas, como un proscenio (sin duda destinado a ceremonias dionisiacas), pero los elementos que, como tal palacio, tiene el edificio, son los tradicionales: comedores, columnatas, un peristilo, adornos de marfil y oro, estatuas de los reyes, una Afrodita de mármol, etc... Lo único que atrae nuestra atención son los detalles más característicos del arte del momento: el orden corintio de las columnas, por fin aceptado en el arte regio; la hipertrofia del contraste aspecto-es-

estructura, que se da en unas estatuas descritas como de rico marfil, pero "de mediocre manufactura"; la ostentación sin límites en los materiales (piedras, dorados, incluso mármol de la India cubren las superficies); y, finalmente, el detalle característico de toda una sala decorada a la egipcia. En esta pieza, acaso destinada a la recepción de magnates indígenas, se podían ver columnas blancas y negras alternadas, capiteles de órdenes egipcios, adornos florales, paredes de placas blancas y negras (algunas de ellas de alabastro); en resumen, todo un ambiente destinado a mostrar al rey como señor "también" de sus súbditos egipcios.

EL ARTE EGIPCIO Y EL TRIUNFO DEL MESTIZAJE

A medida que el sector puramente griego de Alejandría iba disminuyendo numéricamente, aunque su influencia política y social no se viera apenas afectada por ello, el poder real, como acabamos de ver, se iba sintiendo más inclinado (o más exactamente, menos cerrado) a la cultura indígena. Aún están lejos los días en que Ptolomeo Evergetes II, a mediados del siglo II a.C., intentó deshacerse de la minoría griega, incluidos los escasos sabios aún existentes en el Museo (43), pero no hay duda de que ya las relaciones entre el rey y los egipcios, en medio de las sublevaciones y guerras civiles, adquieren un carácter nuevo, que jamás Soter o Filadelfo hubieran podido imaginar.

En consecuencia, Filopátor sigue, sin solución de continuidad, la política constructora de su padre; la erección de santuarios puede calmar a los egipcios, o por lo menos satisfacer a las clases sacerdotales y reducir así su apoyo moral a los descontentos. Se continúan y acaban las obras del templo de Horus en Edfú, se funda el templito de Deir el-Medineh (44), se continúa la construcción de un templo en Assuán (45), y acaso se comienza el gran templo de Kom Ombo (46). La construcción de templos egipcios, en un reino centrado ya en el valle del Nilo,

toma incluso, en los límites de Nubia, un valor de tipo político, fronterizo, frente a los reyes de Meroe, que se consideran los legítimos faraones. Ese es el sentido de la fundación del templo de Dakka (47), realizado en conjunto por Ptolomeo IV y Ergámenes de Meroe (48).

Y lo mismo que en el aspecto arquitectónico, en el escultórico se mantiene inalterable el estilo saítico para la representación de los monarcas. La separación de las plásticas griega y egipcia era aún tan clara en la mente de todos, que es común en los documentos que ordenan la construcción de una estela regia el que se especifique el estilo requerido para su ejecución (49).

Y sin embargo, es precisamente en ese momento, bajo Ptolomeo IV, cuando, en todos los sectores de la sociedad alejandrina y egipcia, se comienzan a multiplicar los puntos de unión entre ambos estilos, los mestizajes artísticos de todo tipo y tendencia.

Anteriormente, hemos ido viendo casos aislados: la tumba de Petosiris, el arte helenomemfita, la "gola egipcia" del Hipogeo A de Sciatbi, acaso un retrato de Evergetes, y alguna que otra pieza más (Figs. 6, 52, 57, 58, 32 y 74); en general, la influencia egipcia se limitaba en el arte griego a técnicas y detalles decorativos. Pero ahora se abren las compuertas tanto tiempo cerradas por la intransigencia de ambos bandos, y la experimentación estilística, con mayor o menor éxito, con tendencias y técnicas variables, que retratan a los artistas y sus clientes, se extiende en busca de innovaciones y exotismos.

Los retratos de los reyes, pese a las fórmulas de los documentos, e incluso en los propios documentos que las contienen, muestran los casos más altos de mestización. Y no deja de ser significativo que, si tomamos las obras correspondientes a fines del siglo III y principios del II, se vean aparecer en este campo los mestizajes estilística e iconográfica más diversos. Parece como si, para sus propios retratos, los reyes no impusiesen control estético alguno, dejando amplia libertad, al menos en las obras mestizas, a los artistas y a los sacerdotes o funcionarios que las encargasen. Tenemos así, al lado de las obras en estilos griego o

egipcio puros, todo tipo de tendencias. En unas, se advierte un modelo griego y una labra tosca, quién sabe si debida a mano egipcia o a un griego torpe (50); en otras, la talla es griega, pero con la iconografía egipcia de las coronas faraónicas o el klaft (51); en otras ocurre exactamente lo contrario: iconografía griega (diadema, peinado con bandeleta) y estilo egipcio (Fig.95)(52); en otras más, una cierta caracterización fisonómica o del traje deforma levemente el arte egipcio tradicional (53); y en otras, finalmente, se puede llegar a mezclas aún más extrañas: hay casos, por ejemplo, en que la plástica egipcia adapta, de forma incompleta, algún modelo griego (como el cabello en bucles) y llega a veces a mezclar la diadema helénica con la corona faraónica (54), y otros casos, en fin, en que la tradición retratística, en estilo egipcio, que usaba para sus retratos la aristocracia sacerdotal indígena, se aplica al rey griego, colocándole un tocado faraónico (55). En fin, como se puede ver, hay tendencias para todos los gustos, a su vez subdivisibles en matices, y que acaso denotan, por parte de los súbditos, una mayor familiaridad para con la figura del monarca.

La aristocracia griega, evidentemente, no podía aceptar tales mezclas. Como vimos en el apartado anterior, había adoptado, tras el largo contacto de un siglo con los indígenas, algunas modas, y era capaz de aplicar su arte griego puro a una iconografía egipcia (negros, bailarinas, etc.), pero en el plano estilístico, excepto en los casos en que lo requería el exotismo de una técnica nueva, no aceptaba inferencias de tipo faraónico.

El más estudiado de los fenómenos que caracterizan esta actitud, y que muestra la progresiva egiptización de las modas en la aristocracia, a la vez que la increíble capacidad de ésta para, pese a todo, dar un tono griego a lo que acepta, es el peinado de tirabuzones líbicos (56).

Este aditamento femenino, cuya simbología isíaca está clara desde Ptolomeo I (Fig.24), y que ya hemos visto en alguna cabeza de mediados del siglo (Fig.46), empieza a ponerse de moda a fines del siglo III a.C.. Ignoramos si ha ido perdiendo ya su connotación religiosa o si

la mantiene, pero el hecho es que, mientras que en la época de Ptolomeo IV aún suele reducirse a un pequeño detalle en la nuca, como complemento del peinado griego (Fig.83)(57), pronto se impondrán los largos tirabuzones, de aspecto exótico, encuadrando caras perfectamente helénicas. Con Cleopatra I, esposa de Ptolomeo V, pasa este peinado a ser el tocado regio, y ya su triunfo, que podemos ver en obras maestras alejandrinas como la cabeza Salt (Fig.85)(58) y una del Museo de Alejandría (Fig.84)(59), cruzará los mares, hallándose en el siglo II a.C. en las regiones más diversas del Mediterráneo, mientras que en Egipto sigue evolucionando al adelgazar y multiplicarse sus bucles (60).

Tan sólo un punto de la cultura egipcia se impondrá inexcusablemente a la aristocracia griega, como más tarde a la romana. Se trata, como es fácil de imaginar, de la religión. Pese a la helenización de las divinidades egipcias, que se generaliza a todos los niveles, desde el regio al popular (véase Fig.94), siempre hay elementos iconográficos demasiado vinculados al estilo, y por los que la cultura griega debe pasar. El caso más claro bajo Ptolomeo IV lo constituyen, en el Hipogeo 1 de Mustafá Pachá (61), seis esfinges egipcias colocadas en el patio (Fig.96). Con este elemento exótico, que no es el primero como sabemos en las tumbas alejandrinas, se reafirma ese renacer del culto funerario, cuyo enriquecimiento simbólico es visible también en las estelas (Fig.97). Y, claro está, en este punto la plástica egipcia tendrá, por sus tradiciones, un importante papel.

Los indígenas, por su parte, y a pesar de su postulación sociopolítica, no se anclaban en su pasado, ni eran impermeables a la influencia griega. La marcha de su cultura era lenta y pausada, pero se pueden observar, durante el periodo ptolemaico, ciertas evoluciones de indudable importancia. En las de tipo religioso debió ser escasa o nula la influencia griega. En este campo, se multiplican los ritos de procesión (que influyen incluso en la planificación de los templos) y se difunden los altares en forma de naiskos (62) y los frontones curvos (Fig.94 y 97)(63), ele-

mentos todos muy bien conocidos a través de los paisajes romanos con tema nilótico. Esos temas exóticos empezarán a filtrarse en el arte griego a fines del siglo III a.C., y, aunque todavía su mayor influencia se circunscribe al arte popular, acaso sean un eco suyo las extrañas puntas que adornan los dinteles de las puertas del Hipogeo 1 de Mustafá Pachá (Fig.96).

Pero en otros campos, los egipcios, y en particular los más helenizados del Delta, no se cerraban a un mestizaje más evidente. Para ellos, que no podían ascender socialmente sino a fuerza de asimilarse a los griegos (64), la adopción de trajes, de barbas, de la lengua sobre todo, e incluso a veces (burlando la ley) de un nombre helénico, podía ser una salvación personal, un acceso al funcionariado. Por eso no es excepcional encontrar, pintados en tumbas o esculpidos en estelas (Fig.98 y 99), personajes a los que el artista egipcio intenta helenizar vistiendo con clámides o retratando con barba. El estilo no llega al grado de mestización del de Petosiris, y se mantiene lineal y plano, pero no dejan de ser curiosos los intentos de los escultores y pintores por interpretar, con sus propios medios estilísticos, los pliegues amplios y complicados de la vestidura griega (65).

Pero de todos los mestizajes, el más importante, como ya hemos apuntado, el más significativo y el que más durará, incluso cuando el arte helénico burgués de iconografía exotizante (tan gustado en Roma) haya desaparecido, es el arte formado entre la población grecoegipcia.

En ese amplio estrato que siente por un lado su tradicional cultura griega y por el otro su unión natural con la población egipcia, tan deprimida social y económicamente como él (66), y con la que se mezcla constantemente, nace una plástica cuyas características ya hemos enumerado en parte. Se trata siempre de obras baratas, en las que las proporciones de las figuras se achaparran perdiendo el sentido de la armonía, y en las que todo se sacrifica al realismo y la expresividad.

De los campos principales en que se desarrolla

este mestizaje popular, la pintura y las terracotas, el primero es sin duda cualitativamente el peor. Según B.R. Brown (67), es hacia el año 200 a.C. cuando el que ella llama estilo IV empieza a substituir a los anteriores, postpraxitélico (el II) y pergaménico (el III). Pero este nuevo estilo no es sino una vulgarización de los anteriores (paralela a la que se da en las estelas esculpidas), con una calidad escasa, que difunde en las "falsas puertas" y en las estelas (68) sus gruesas rayas y figuras estereotipadas, y cuya única nota de egiptización (si no lo es de puro popularismo) la constituyen los colores planos y vivos.

En las terracotas, por el contrario, la problemática es mucho más compleja y profunda (69). De barro verdusco, rojo oscuro o gris, de aspecto pobre, sin pintura o con colores chillones, estas obras, las "terracotas de el Fayum" (Fig.93 y 94)(70), marcan un viraje radical con respecto a las moribundas tanagras de barro rosado y colores pastel. Con ellas, el sentido decorativo de las clases medias griegas deja paso a los temores religiosos o mágicos de un pueblo abandonado a sí mismo por la aristocratización de la cultura. Se mezclan divinidades (griegas, egipcias y mixtas) con figuras profilácticas de enfermos y tullidos, y el humorismo tradicional de los egipcios, mezclado con la ingenuidad y la apertura a la vida cotidiana, da como resultado un pequeño mundo multiforme, que probablemente no tenía un uso homogéneo, y que, puesto en manos a veces de verdaderos artistas anónimos, constituye un punto de referencia para todas las clases sociales. La aristocracia griega podrá ver allí sus anhelos religiosos (71) y obras vinculadas a sus gustos realistas; la aristocracia egipcia, imágenes de sus dioses; y, en resumen, este arte popular, cuyo estudio pormenorizado caería ya fuera de nuestro objetivo, por tener en el siglo III a.C. sólo escasas manifestaciones, será un punto de unión, una profunda síntesis de dos posturas que, ancladas en sus tradiciones, aún libraban un combate sin posible vencedor.

NOTAS AL CAPITULO IV

- (1). Tomamos los datos de este bosquejo histórico, salvo otra indicación, de E.Bevan. *Histoire des Lagides...*, y P.Jouguet. *El Imperialismo...*
- (2). Sobre esta batalla, véase W.Peremans. *Notes...*, *passim*.
- (3). Por ejemplo, Rodas, Oropos, Thespia en Beocia, Tanagra, Orchómenes e incluso Atenas (véase E.Bevan, *Histoire des Lagides...*, p.279).
- (4). Polibio, V, 39, 4-9, es terminante sobre este punto, al observar el contraste entre la actitud de Ptolomeo IV y la de sus predecesores. Sobre este punto, véase J.Delorme, *Le Monde Hellénistique (323-133 avant J.-C.)*, París, 1975, p.173 y ss.
- (5). Entre 217 y 173 a.C. se sucederán tres inflaciones monetarias, que provocarán una crisis aguda, la desconfianza frente a la moneda, la reducción del crédito, y, en consecuencia, la debilitación de la actividad económica del país. Véase E.van't Dack, *Recherches...*, y A. Segre. *Note...*, p.303.
- (6). Polibio, III, 2, 8 y IV, 20.
- (7). Después de la sublevación que siguió a la batalla de Raphia, tuvo importancia la de Heraclópolis (206 a.C.), y ya se sucederán los disturbios hasta fines del reinado de Ptolomeo V Epifanes (184/3 a.C.), según P.Jouguet. *El Imperialismo...*
- (8). Como, por ejemplo, la "Profecía del Cacharrero". Véase E.Bevan, *Histoire des Lagides...*, p.271-272, y P.M.Fraser. *Ptolemaic Alexandria...*, p.675-687.
- (9). *Egyptian Sculpture...*, p.127.
- (10). Por ejemplo, la especie de "militarización" que constituyó, en 187/6, la creación del cargo de epistratega de la Tebaida para gobernar la región. Véase E.van't Dack. *Notes...*
- (11). Sobre este mestizaje, véanse P.M.Fraser. *Ptolemaic Alexandria...*, p.784; P.Jouguet. *El Imperialismo...*, p.426 ss., y H.Idris Bell. *Egypt...*, p.38.
- (12). Véase W.Schubart. *Die Griechen...*
- (13). Para estos aspectos, véase P.M.Fraser, *Ptolemaic Alexandria...*, p.686.
- (14). En este aspecto, se puede recordar cómo, cuando Cleomenes, rey de Esparta, recorrió las calles de Alejandría arengando a sus pobladores para que se sublevaran en nombre de la libertad contra el gobierno de Ptolomeo IV, nadie le hizo caso.
- (15). Véanse ambos en M.Bieber, *The Sculpture...*, fig.332-333, y en A. Adriani, *Testimonianze...*, Tav.XIII.
- (16). Véase por ejemplo en M.Bieber, *op.cit.*, p.381
- (17). A.Adriani. *Divagazioni...*, p.18; A.Ippel. *Guss und Treibarbeit...*
- (18). D.B.Thompson. *A Bronze Dancer...*, *passim*, la fecha en el periodo 225-175 a.C.; M.Bieber. *The Sculpture...*, fig.378-379, en el s.III a.C.

- (19). B.Segall. Tradition..., p.47.
- (20). Sobre esta pieza, hoy en la Walter Art Gallery de Baltimore, véase B.Segall. Tradition..., p.39 y ss.
- (21). Véase A.Adriani. AMGR, 1933-35, fig.2, Pl.XXVII y p.109 ss.; A.Bail. Sobre la Pintura..., alude también a esta obra, fechándola a principios de la segunda mitad del siglo III a.C.; véase también R.Bianchi-Bandinelli. Storicità..., p.193.
- (22). En este campo pueden citarse, además, el ya aludido "modelo de Athribis" (A.Adriani. Divagazioni..., p.18); el relieve publicado por D.B.Thompson en Παννυγ..., (ambos del siglo II a.C.); el vasito de plata Mac Gregor (L.Byvanck-Q.v.U. Les Bols Mégariens..., fig.13 y p.16, y, del mismo, Variations..., p.61; K.Parlasca. Das Verhältnis..., (fines del siglo III o principios del II a.C.), y un sátiro broncíneo de Alejandría, estudiado por B.Segall. Tradition... (siglo II a.C.), entre otras piezas, como las que pueden verse en C.C.Edgar. Greek Bronzes...
- (23). Véase A.Ippel. Der Bronzefund..., *passim*.
- (24). Véase B.R.Brown. Ptolemaic Paintings..., p.74; K.Parlasca. Hellenistische..., Pl.CLXXIII, 1.
- (25). Obras de esta época pueden ser las publicadas por G.M.A.Richter. Engraved Gems..., p.159, n.º 629 (con peinado "a la Arsinoe III") y n.º 630 (gema de vidrio representando a Ptolomeo IV), y la publicada por J.Charbonneaux, Sur la signification..., Fig.7 (acaso Arsinoe III).
- (26). Se puede consultar algún dato sobre su evolución, ya en el siglo II a.C., en R.A.Higgins. Greek and Roman Jewellery..., p.155, y D.E.Strong, Greek and Roman Gold..., p.111 (en particular en lo relativo a la difusión de los medallones).
- (27). Sobre los hallazgos cerámicos en esta neorópolis, véase A.Adriani, en AMGR, II, 1933-35, p.135 ss.
- (28). Véase en particular el artículo "Megaresi, vasi" de la EAA, por M.A.del Chiaro, con amplia bibliografía, y también L.Byvanck-Q.v.U., Les Bols Mégariens..., F.Courby, Les Vases Grecs..., es útil aún en sus líneas generales.
- (29). Opinión enunciada por Zahn ya en 1904. L.Byvanck-Q.v.U. (Les Bols Mégariens..., p.13) se muestra de acuerdo con ella, igual que antes lo había estado Courby. Kraus, en cambio, busca el origen de estos vasos en Grecia.
- (30). Es el caso, por ejemplo, del Bol Schreiber (nuestra Fig.91), hallado en Egipto (Pagenstecher. *Samm.Sieg.*, pl.XXII, 1), y de decoración vegetal muy abarrocada. F.Courby (Les Vases Grecs..., p.398) no aventuraba para él fecha alguna. L.Byvanck-Q.v.U. (Les Bols Mégariens..., p.17; Variations..., p.61, y Les Bols Hellénistiques..., p.130) se inclina por la primera mitad del siglo II a.C., pero recuerda las opiniones de Parlasca y de Adriani, que lo fechaban respectivamente en el siglo III y en el I a.C.. Otros cuencos, sin fechar, fueron publicados por K.Parlasca (Das Verhältnis...), uno de ellos, al parecer, de Mit Rahine (Abb.2). Vinculada a la vez a los boles megarenses (por su decoración en relieve) y a la producción helenomemfita (por el vidriado), está precisamente la serie de cuencos con decoración en forma de cáliz floral que mencionamos antes entre la cerámica vidriada (véase K.Parlasca, *op.cit.*, Abb.4 y p.140; y D.B.Harden. The Canosa Group..., fig.37); desgraciadamente, no hay fecha concreta para ellos. En cuanto a los moldes de Mit Rahine, les ocurre, como sabemos ya, lo mismo (véase F.Courby, Les Vases Grecs..., p.374; L.Byvanck-Q.v.U., Les Bols Mé-

gariens..., y Variations...; y U.Hausmann. Hellenistische Reliefbecher..., p.21).

(31). A.Adriani, en AMGR, 1933-35, p.145 ss.; F.Courby. Les Vases Grecs..., p.396.

(32). Antes se mantenía un hueco entre Alejandro y Ptolomeo II, siendo adorados aparte los Dioses Soteres.

(33). Véase P.M.Fraser. Ptolemaic Alexandria..., p.203-204; H.Verdict. Les Sources..., y E.Bevan. Histoire des Lagides..., p.267-268.

(34). J.Tondriaux. Le Décret..., passim; H.Idris Bell. Cults and Creeds..., p.18 y 39.

(35). P.M.Fraser. Ptolemaic Alexandria..., p.203. Construyó el templo de Isis y Serapis de la Vía Canópica de Alejandría (véase artículo "Alejandría" de la EAA, por A.Adriani), y añadió la capilla de Harpócrates al Serapeion de Alejandría (A.Rowe. Discovery...).

(36). E.Bevan. Histoire des Lagides..., p.267.

(37). Aelian., Var.Hist., XIII, 22; Milliet 537.

(38). Aelian., Var.Hist., XIII, 22; Milliet 537. Sobre este templo, como sabemos, existe también un epigrama en un libro de texto alejandrino (véase P.M.Fraser. Ptolemaic Alexandria..., p.611).

(39). Tal identificación fue propuesta por Watzinger. Dickins (Some Hellenistic Portraits...) negó dicha tesis, pero la opinión de Watzinger ha sido generalmente aceptada (véase G.M.A.Richter, The Portraits..., fig.1831). Sobre el relieve de Arquelao de Priene, véase D.Pinkwart. Das Relief des Archelaos von Priene. En Antike Plastik. Lieferung IV, p.55 y ss. Puede verse también M.Bieber. The Sculpture..., p.100.

(40). J.Ph.Lauer y Ch.Picard. Les Statues Ptolémaïques...

(41). Para nuestra opinión en este punto, véase nuestro artículo La Escultura...

(42). Ateneo, Deipnos., V, 204d-206c.

(43). En 143 a.C., Ptolomeo VIII Evergetes II expulsó de Egipto "en masa a gramáticos, filósofos, geómetras, músicos, pintores, maestros y otros muchos representantes de las artes liberales" (Ateneo, Deipnos., IX, 184c). Citado por L.Gil, Censura en el Mundo Antiguo. Madrid, 1961.

(44). Véase el artículo "Tebe" de la EAA, por S.Donadoni, y G.Jéquier, Temples..., p.3.

(45). E.Bevan. Histoire des Lagides..., p.169 y 171.

(46). Es la opinión de K.Lange, etc. L'Egypte...; pero G.Jéquier, op.cit., da como fundador a Ptolomeo VI, y S.Donadoni (en el artículo "Kom Ombo" de la EAA), a Ptolomeo Evergetes II.

(47). S.Curto, Nubia..., p.213.

(48). Como simple inciso, y por lo de cerca que nos atañe, hemos de decir que será el hijo y sucesor de este rey quien funde el templo de Debod, hoy en Madrid, y con el mismo sentido fronterizo. Véanse E.Bevan. Histoire des Lagides..., p.277; M.Almagro. El Templo de Debod..., passim; y S.Curto. Nubia..., p.169.

(49). Por ejemplo, en la estela de Pithom, que trata de la reciente batalla de Raphia, se habla de encargar estatuas de Filopátor y Arsinoe III "realizadas a la manera egipcia". Véase E.Bevan, Histoire des

Lagides..., p.265; H.Gauthier y H.Sottas. Un Décret...

(50). Ya hemos visto que esa tendencia a la popularización se había dado ya en la época del "postpraxitelismo oficial" de Ptolomeo III. Dos jalones de esta corriente podrían ser una cabeza del British Museum que G.M.A.Richter (The Portraits..., fig.1812) da como Ptolomeo III (identificación rechazada por G.Traversari. Nuovo Ritratto...) y una cabezita de Amsterdam que H.Kyrieleis (Bildnisse..., D7) estudia como Ptolomeo IV.

(51). Los mejores ejemplares de esta tendencia corresponden a la época de Ptolomeo VI. Véase H.Kyrieleis. Bildnisse..., Tafel 46, fig.6 y F1 con seguridad, F2 probablemente. Véase también G.M.A.Richter. The Portraits..., fig.1837 a y b, 1839 a 1843; B.Conticello. Un ritratto...; y G.M.A.Richter. Engraved Gems..., p.158-159, n°625-626.

(52). Por ejemplo, una cabeza de Arsinoe III de Copenhague (nuestra fig. 95). Véase H.Kyrieleis. Bildnisse..., L8 y Ny Carlsberg Glyptothek, fig. 329.

(53). Es curioso cómo, en los relieves egipcios de Kasr el-Ghuēda, mientras que Ptolomeo III aparece totalmente indiferenciado, Ptolomeo IV (y también Ptolomeo X) aparece con ciertos rasgos fisonómicos (R.Naumann, Bauwerke...). También es curioso cómo, en pleno estilo egipcio, se puede representar al rey a caballo (cosa inusitada en el mundo faraónico) y con armadura griega, como ocurre precisamente en la estela de Pithom, antes citada. La mejor descripción del relieve que en ella aparece es la que da el propio texto de la estela: "montado sobre un caballo, vestido de cota de malla y tocado con la diadema real, matando a un enemigo arrodillado... y llevando en la mano la larga lanza que llevaba... en la batalla. (Traducción tomada de E.Bevan. Histoire des Lagides..., p.265. H.Gauthier y H.Sottas, Un Décret..., dan una traducción algo diferente, aunque parecida en sus líneas generales).

(54). Véanse ejemplos en H.Kyrieleis. Bildnisse..., D2 (Ptolomeo IV, según el autor, pero es probablemente más tardío), E1 a E3 y E5 (Ptolomeo V), E11 (según el autor, Ptolomeo V. Se trata del problemático "Alejandro IV" del que ya hablamos al tratar de las obras egipcias de Ptolomeo I), etc.

(55). Véase G2 de Kyrieleis.

(56). Para este tema, son fundamentales los trabajos de A.Adriani. Testimonianze... y J.Chabonneaux. Sur la signification..., a los que sigue G.M.A.Richter. The Portraits..., en las cabezas de este tipo que incluye entre sus retratos regios.

(57). Véase por ejemplo la cabeza del Louvre (nuestra Fig.83) considerada por J.Chabonneaux. Portraits..., Fig.28-30, como de la época de Arsinoe III; u otra, del mismo tipo, que A.Adriani publica en su Repertorio d'Arte..., A, N.56, fig.121, aunque la considere (en Testimonianze...) obra romana derivada de un original helenístico.

(58). Esta obra se halla en la evolución del postpraxitelismo hacia el rococó, y se debe fechar a principios del siglo II a.C., aunque no es imposible la fecha propuesta por A.Adriani (Testimonianze..., Tav.IX), aún en el siglo III a.C.

(59). Véase A.Adriani, Testimonianze..., Tav.I-II.

(60). Véase, por ejemplo, M.Bieber, The Sculpture..., Fig.330-331.

(61). Véase A.Adriani, en AMGR, 1933-35, passim, y Repertorio d'Arte..., C, p.130 ss., Tav.48 ss.

(62). Véase A.Adriani. Repertorio d'Arte..., C, p.120, o R.Pagenstecher,

Nekropolis..., p.16 y 23.

(63). A título de mero ejemplo, pueden verse frontones de este tipo en el mosaico de Palestrina (véase G.Gullini. I mosaici di Palestrina, Roma, 1956), cuyo prototipo no puede ser anterior al siglo II a.C.; algunas monedas de época romana con representación de templos egipcios (véase S.Handler. Architecture...), y alguna estela alejandrina, fechable en los siglos III o II a.C. (por ejemplo, la del British Museum inv.1888.6-1.35 (nuestra fig.97), publicada por K.Parlasca. Hellenistische Grabreliefs...).

(64). Sobre el escaso relieve de los egipcios en la administración ptolemaica del siglo III a.C. (en la que no solían pasar de basilikogrammatas, es decir, escribas), véase E.van't Dack. Recherches...

(65). Véanse por ejemplo ciertas pinturas del Oasis de Siwa (Tumba de Si-Amun y "Tumba del Cocodrilo", en A.Fakhry, Siwa Oasis..., p.132 y ss., y p.164 y ss.), y algunas de las estelas, cabezas y pinturas presentadas por K.Parlasca en Hellenistische Grabreliefs..., entre las que destaca una estela (nuestra fig.99) (guardada en Berlín, se perdió en la Guerra), fechada con exactitud en 203 a.C., de un egipcio, y otra, guardada en Bruselas (fig.98), más helenizada, con un hombre frente a un ibis (según dicho autor, es del siglo III o de la primera mitad del II).

(66). P.M.Fraser. Ptolemaic Alexandria..., p.686.

(67). B.R.Brown. Ptolemaic Paintings..., p.44 y ss.

(68). Véanse ejemplos, además de en la obra de Brown, en G.Ville, Deux Peintures..., por ejemplo.

(69). Amplios catálogos de esta producción son: E.Breccia, Terrecotte...; P.Perdrizet. Les Terres Cuites...; y P.Graindor. Terres Cuites... Puede consultarse también, por ejemplo, P.Galioungli y G.Wagner. Terres Cuites...

(70). Aunque R.A.Higgins. Greek Terracottas..., p.132, afirma que el principal centro de producción de estas obras seguía siendo Alejandría, P.Perdrizet (Les Terres Cuites...) y E.Breccia (Terrecotte...) oponen ciertamente estas piezas, producción de la "chora", de la región de el Fayum, a las "tanagras" alejandrinas.

(71). Lo demuestra el que algunas estatuillas de este tipo hayan aparecido en el lujoso Hipogeo 1 de Mustafá Pachá (nuestras fig.93 y 94). Véase A.Adriani, en AMGR, 1933-35, p.153 y ss.

C O N C L U S I O N

Hemos llegado así al término de una cultura. En su seno ha comenzado a desarrollarse un nuevo "alejandrinismo", al que unos siglos después substituirá otro... Pero el verdadero "Alejandrinismo", el del momento más brillante de la ciudad y de su imperio, está, en sus líneas maestras, concluido.

Al alcanzar este punto, nos queda preguntarnos, volviendo la vista atrás, por el ser de esa "cultura alejandrina" de que tanto hemos hablado, por sus caracteres más salientes en la historia de la civilización.

Y hemos de concluir que la primera de sus bases, la única verdaderamente necesaria para su existencia, y que la tiñe por completo, fue su carácter colonizador. Es casi un tópico, pero es fructífero comparar el asentamiento griego en Egipto con la colonización española de América o con la estancia británica en la India. Como en ambos casos, se da el esquema esencial de un pueblo dominador venido de fuera que instaura su poder sobre unos nativos infinitamente superiores en número y con una cultura diferente por completo. Como en ambos casos, los miembros del pueblo colonizador tienden a mantener, como elemento prestigioso, su propia cultura, mediante una importación descontextualizadora que la desvitaliza, y, como en ambos casos, la cultura sometida, pese al aislamiento en que se la intenta mantener, se introduce entre los dominadores a través de sus elementos más vistosos y decorativos.

En este contexto, el alejandrinismo tiene sin embargo sus características propias. Se distingue de la conquista de América por su respeto a las costumbres y creencias del pueblo sometido; se distingue del colonialismo británico por el carácter masivo de los cruces ra-

ciales, y, sobre todo, es uno de los escasísimos casos que se han dado en la Humanidad en que una colonia, casi en el momento mismo de crearse, pasa a ser independiente, capital de un Estado, y la máxima concentración humana de su cultura.

Por este aspecto, y pese a ciertas diferencias en cuanto a la transigencia religiosa, el paralelo más exacto del alejandrino sería la cultura hispanoárabe del Emirato Independiente y el Califato Cordobés. Y es precisamente sintomático que no sólo en ambos casos las influencias artísticas se dan en el plano técnico (recuérdense las dovelas alternadas de la mezquita de Córdoba y su precedente romano en el acueducto de los Milagros), sino que también en el plano literario se pueden hallar paralelismos evidentes, además de la citada desvinculación de la poesía dominante con respecto al país dominado. Podrán verse diferencias debidas a la índole distinta de las influencias: Occidente sobre Oriente, Oriente sobre Occidente; pero la estructura fundamental es muy similar.

En un plano inferior se hallarían los otros factores que configuran la cultura alejandrina, y a los que hemos hecho repetida referencia: el problema político de la instauración de una monarquía sobre un núcleo dirigente poco acostumbrado al autoritarismo; la separación de clases sociales; la función eminentemente comercial de la ciudad; la existencia de un imperio extendido precisamente por regiones de la misma cultura que los colonizadores, etc...etc...: toda una serie de condicionantes que configuran lo que de irrepetible y particular tiene lo alejandrino.

La conjunción de todos esos factores, demasiado nuevos para quienes los vivieron, dio en todos los planos resultados desiguales. En arte alternan los éxitos técnicos con los fracasos formales y estructurales, y las nuevas creaciones, pese a su brillo, no dejan olvidar las tendencias que se hunden. Pese a lo que creían los panalejandrinos, la capital lágida recibe y modifica influencias, pero no inventa estructuras ni temas. Y el mayor símbolo de su fracaso final está en no haber logrado, pese a todo su interés, dar una imagen convincente de la monarquía divinizada.

Quedan sin embargo a su favor, y serán por siempre su patrimonio en la historia de la cultura, la apertura del gusto clásico hacia las calidades del brillo y del color, el propio intento de lograr un arte monárquico en estilo griego, la helenización del Bajo Egipto, y, sobre todo, y a pesar de su artificialidad, la gloria científica del Museo y los poemas de Apolonio y Calímaco, con la imagen que nos han dejado de su mundo.

B I B L I O G R A F I A

Nota: En las notas y en el texto se designa a los libros de esta Bibliografía por su autor (caso de que sean varios, se puede mencionar sólo el primero) y las palabras del título que aquí aparecen subrayadas, seguido todo ello de puntos de suspensión.

ABD EL-MOHSEN EL KHACHAB. "Some Recent Acquisitions in the Cairo Museum". En JEA.50, 1964, p.144-146.

A.ADRIANI. Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria. Roma, 1959. (Y su reseña por F.Matz en Gno.32, 1960, p.289-297).

A.ADRIANI. "Fouilles et découvertes. A/ Alexandrie". En AMGR III, 1935-1939, p.15-150.

A.ADRIANI. "La Magna Grecia nel quadro dell'arte ellenistica". En La Magna Grecia nel Mondo Ellenistico. Atti del Nono Convegno di Studi sulla Magna Grecia. Napoli, 1970, p.71-104.

A.ADRIANI. "La Nécropole de Moustapha Pacha". En AMGR II, 1933-35.

A.ADRIANI. Le Gobelet en Argent des Amours Vendangeurs du Musée d'Alexandrie. Société Royale d'Archéologie d'Alexandrie, Cahier 1. 1939.

A.ADRIANI. "Osservazioni sulla Stele di Helix e sui precedenti alessandrini del II stile pompeiano". En BSRAA, 32, 1938, p.112-130.

A.ADRIANI. Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano. Serie A (Vol I-II), Palermo, 1961, y Serie C (Vol.I-II), Palermo, 1966.

A.ADRIANI. "Rhyta". En BSRAA, 33, 1939, p.350-362.

A.ADRIANI. "Scavi e Scoperte Alessandrine (1949-1952)". En BSAA1, 41, 1956, p.1-48.

A.ADRIANI. "Scoperte e Scavi. A/ Alessandria". En AMGR I, 1932-33, p.9-36.

A.ADRIANI. "Sculture del Museo Greco-Romano, V. Contributi all'Iconografia dei Tolomei". En BSRAA, 32, 1938, p.77-111.

A.ADRIANI. Sculture Monumentali del Museo Greco-Romano di Alessandria. Roma, 1946.

A.ADRIANI. "Segnalazioni Alessandrine, I. Le Scoperte di Begram e l'Arte Alessandrina". En AC, VII, 1955, p.124-138.

A.ADRIANI. Testimonianze e Momenti di Scultura Alessandrina. Roma, 1948.

A.ADRIANI. Lezioni sull'Arte Alessandrina. Napoli, 1972.

E.ALFOLDI-ROSENBAUM. "A Nilotic Scene on Justinianic Floor Mosaics in Cyrenaican Churches". En La Mosaïque Gréco-Romaine II, Paris, 1975, p.149-142.

- M.ALMAGRO. El templo de Debod. Madrid, 1971.
- Ancient Glass in the Freer Gallery of Art. 1962.
- C.ANTI. "Un ritratto di Berenice di Cirene". En AI, I, 1927, p. 167-178.
- Les Antiquités du Musée de Mariemont (P. Lévêque es el autor del capítulo Les Antiquités Grecques). Bruxelles, 1952.
- M.ASIN PALACIOS. "Una Descripción nueva del Faro de Alejandría". En Al-Andalus, I, 2, 1933, p. 241-294 (Recensión por E. Combe en BSRAA, 30, 1936, p. 122-123).
- K.Ch. ATKINSON. "Some Observations on Ptolemaic Ranks and Titles". En Aeg, XXXII, 1952, Fasc. I, p. 204-214.
- A.BALIL. "El libro ilustrado en el Mundo Clásico". En EC, VI, 1961, p. 269-285.
- A.BALIL. "Las actividades artísticas del mundo alejandrino y su proyección en la cultura artística romana". En RG, LXXVI, 1966, p. 40-59.
- A.BALIL. "Notas sobre la pintura en el mundo clásico". En RG, LXXII, 1962, p. 3-23.
- A.BALIL. Pintura helenística y romana. Madrid, 1962.
- A.BALIL. "Sobre la pintura en el Mundo Helenístico". En RG, LXX, 1960, p. 3-33.
- D.BARAG. "An Unpublished Achaemenid Cut Glass Bowl from Nippur". En JGS, X, 1968, p. 17-20.
- F.L.BASTET. "Untersuchungen zur Datierung und Bedeutung der Tazza Farnese". En BABesch, XXXVII, 1962, p. 1-24.
- G.BECATTI. Arte e Gusto negli Scrittori Latini. Firenze, 1951.
- G.BECATTI. "Attika. Saggio sulla scultura attica dell'Ellenismo". En RIASA, VII, 1940, p. 7-116.
- G.BECATTI. Oreficerie Antiche. Roma, 1955.
- G.BENDINELLI. Le Pitture del Colombario di Villa Pamphili. (Roma, Fasc. V). Roma, 1941.
- A.BERNAND. Alexandrie la Grande. Paris, 1966.
- M.L. BERNHARD. "Topographie d'Alexandrie: le Tombeau d'Alexandre et le Mausolée d'Auguste". En RA, 1956, p. 129-156.
- E.BEVAN. Histoire des Lagides (Traducción francesa de The House of Ptolemy). Paris, 1934.
- R.BIANCHI-BANDINELLI. Storicità dell'arte classica. Firenze, 1950.
- M.BIEBER. Alexander the Great in Greek and Roman Art. Chicago, 1964.
- M.BIEBER. The Sculpture of the Hellenistic Age. New York, 1961. (La primera edición es de 1955).
- F.W.v. BISSING. "Zu Alexandrinischen Denkmälern". En BSRAA, 28, 1933, p. 183-191.
- A.BLANCO. Arte griego (2ª edición). Madrid, 1966.
- H.BLOESCH. Antike Kunst in der Schweiz. Erlenbach-Zurich, 1943.
- J.BOARDMAN. Engraved Gems. The Ionides Collection. London, 1968.
- J.BOARDMAN. Intaglios and Rings. Greek, Etruscan and Eastern. From a Private Collection. London, 1975.

- J.BOARDMAN, J.DORIG, W.FUCHS y M.HIRMER. L'Art Grec. Edición francesa, Paris, 1966.
- N.BONACASA. "Segnalazioni alessandrine. Sculture minori del Museo Greco-Romano di Alessandria". En AC, XII, 1960, p.170-188.
- S.BOUCHER-COLOZIER. "Un bronze d'époque alexandrine: réalisme et caricature". En Mon.Piot, 54, p.25-38.
- C.M.BOWRA. Historia de la literatura griega (6ª edición española), México, 1967.
- H.BRAUNERT. "Auswärtige Gäste am Ptolemäerhofe (zu den sogenannten Hadra-Vasen)". En JdI, 65-66, 1950-51, p.231-263.
- E.BRANDT. Antike Gemmen in deutschen Sammlungen. Band I. Staatliche Münzsammlung München. München, 1968.
- E.BRECCIA. "Alcune nuove stele sepolcrali alessandrine, a rilievo". En BSRAA, 20, 1924, p.252-266.
- E.BRECCIA. "Etiam periere ruinae?" En BSRAA, 23, 1928, p.355-369.
- E.BRECCIA. "La Mosaïque de Chatby". En BSRAA, 19, 1923, p.158-165.
- E.BRECCIA. Le Musée Gréco-Romain, 1925-1931 o 1931-1932 (ambos editados en Bergamo).
- E.BRECCIA. "Nuovi Scavi nelle Necropoli di Hadra". En BSRAA, 25, 1930, p.99-132.
- E.BRECCIA. "Sculture Inedite del Museo Greco-Romano". En BSRAA, 26, 1931, p.258-270.
- E.BRECCIA. Terrecotte figurate greche e greco-egizie del Museo di Alessandria. Col. Monuments de l'Egypte Gréco-Romaine. Bergamo, 1930.
- B.R.BROWN. Anticlassicism in Greek Sculpture of the Fourth Century B.C. New York, 1973.
- B.R.BROWN. Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style. Cambridge, Massachusetts, 1957.
- L.BUDDE y R.NICHOLLS. A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge. Cambridge, 1964.
- H.-P.BÜHLER. Antike Gefässe aus Edelstein. Mainz, 1973.
- J.B.BURY, E.A.BARBER, E.BEVAN y W.W.TARN. The Hellenistic Age. 1ª Edición, 1923; reedición, New York, 1970.
- A.W.BYVANCK. "Le palais hellénistique de Ptolémaïs". En BABesch, XXVII, 1952, p.17-19.
- L.BYVANCK-QUARLES VAN UFFORD. "A propos d'un vase à Heidelberg". En BABesch, XXXII, 1957, p.62-65.
- L.BYVANCK-Q.v.U. "Le bol hellénistique en verre doré au Corning Museum of Glass". En BABesch, XLVII, 1972, p.46-49.
- L.BYVANCK-Q.v.U. "Le Trésor de Tarente". En BABesch, XXXIII, 1958, p.43-52.
- L.BYVANCK-Q.v.U. "Les bols hellénistiques en verre doré". En BABesch, XLV, 1970, p.129 y ss.
- L.BYVANCK-Q.v.U. "Les bols mégariens". En BABesch, XXVIII, 1953, p.1-21.

L.BYVANCK-Q.v.U. "Variations sur le thème des bols mégariens". En BABesch, XXXIV, 1959, p. 58-67.

S.CALDERINI. "Ricerche sull'industria e il commercio dei tessuti in Egitto". En Aeg, XXVI, 1946, p. 13-83.

L.D.CASKEY. Catalogue of Greek and Roman Sculpture. Museum of Fine Arts, Boston. Boston, 1925.

Catalogue of an Exhibition of Ancient Egyptian Art. Burlington Fine Arts Club. London, 1922.

V.V.CICCHITTI. "El paisaje en Teórito". En Revista de Estudios Clásicos, VII, 1960, p. 81-107.

M.CLAUDE y F.-A.SCHAEFFER. "Les fouilles de Ras Shamra (Ugarit). Sixième campagne (printemps 1934)". En Syr, XVI, 1935, p. 141 y ss.

E.COCHÉ DE LA FERTE. Les bijoux antiques. Paris, 1956.

M.COLIGNON. Scopas y Praxiteles. Edición española, Buenos Aires, 1948.

E.COMBE. "Le Cinquantenaire de la Société Royale d'Archéologie. 1893-1943". En BSRAA, 36, 1946, p. 104-119.

B.CONTICELLO. "Un ritratto di Providence e l'iconografia di Tolomeo VI Filometore". En AC, XIV, 1962, p. 46-60.

B.F.COOK. "An Alexandrian Tomb-group re-examined". En AJA, 70, 1966, p. 325-330.

B.F.COOK. Inscribed Hadra vases in the Metropolitan Museum of Art. New York, 1966.

J.D.COONEY. "Glass Sculpture in Ancient Egypt". En JGS, II, 1960, p. 11-43.

M.COPPA. Storia dell'Urbanistica dalle origini all'Ellenismo. Torino, 1968.

F.COURBY. Les vases grecs à reliefs. Paris, 1922.

J.M.CROISILLE. Les natures mortes campaniennes. Bruxelles, 1965.

J.F.CROME. Bemerkungen zur griechischen Ikonographie. Berlin, 1954.

J.CHARBONNEAUX. "Portraits ptolémaïques au Musée du Louvre". En Mon.Piot, 47, p. 99-129.

J.CHARBONNEAUX. "Sur la signification et la date de la Tasse Farnèse". En Mon.Piot, 50, p. 85-103.

E.van't DACK. "Notes concernant l'épistratégie ptolémaïque". En Aeg, XXXII, 1952. Fasc.II, p. 437-450.

E.van't DACK. "Recherches sur l'administration du nome dans la Thébaine au temps des Lagides". En Aeg, XXIX, 1949, p. 3-44.

F.DAUMAS. Les Mammisis des Temples Egyptiens. Paris, 1956.

Ch.M.DAWSON. Romano-Campanian Landscape Painting. 1ª edición: 1944. Edición anastática: Roma, 1965.

R.DELBRUECK. Antike Porphywerke. Berlin, 1932.

J.DELORME. Gymnasion. Paris, 1960.

W.DEONNA. "Têtes antiques du Musée d'Art e d'Histoire à Genève". En Mon. Piot, 27, 1924, p. 87-95.

W.DEONNA. Ville de Genève. Catalogue des Sculptures Antiques. Genève, 1923.

- Ch.DESROCHES-NOBLECOURT. El Arte Egipcio. Ed. Española: Barcelona, 1967.
- J.DESVERNOIS. "Banques et Banquiers dans l'Egypte Ancienne sous les Ptolémées et la Domination Romaine". En BSRAA, 23, 1928, p. 302-348.
- G.DICKINS. Hellenistic Sculpture. Oxford, 1920.
- G.DICKINS. Some Hellenistic Portraits. En JHS, XXXIV, 1914, p. 293-311.
- E.DIEHL. Die Hydria. Mainz, 1964.
- H.DRERUP. Ägyptische Bildnisköpfe griechischer und römischer Zeit. Münster in Westfalen, 1950.
- E.DRIOTON. "La rivalidad y el apogeo de los imperios" (En El Arte y el Hombre, obra dirigida por R.Huyghe. Ed. española: Barcelona, 1965).
- C.C.EDGAR. "A Statue of a Hellenistic King". En JHS, XXXIII, 1913, p. 50-52.
- C.C.EDGAR. Graeco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits. Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Le Caire, 1905.
- C.C.EDGAR. Greek Bronzes. Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Le Caire, 1904.
- C.C.EDGAR. "Two Bronze Portraits from Egypt". En JHS, XXVI, 1906, p. 281-282.
- Egyptian Sculpture of the Late Period (700 B.C. to A.D. 100). New York, 1969.
- V.EHRENBERG. Alexander und Ägypten. Leipzig, 1926 (Recensión por E.Brecchia en BSRAA, 23, 1928, p. 383-392).
- F.EICHLER y E.KRIS. Die Kameen im Kunsthistorischen Museum. Viena, 1927.
- G.W.ELDERKIN. "The Natural and Artificial Grotto". En Hes, X, 1941, p. 125-137.
- O.ELIA. Le pitture del Tempio di Iside. Pompei, Fasc. III-IV. Roma, 1941.
- M.A.ELVIRA. "La escultura alejandrina en el siglo III a.C.". En Habis, 8, 1977, p. 299-319.
- M.A.ELVIRA. "La pintura bajo los dos primeros Ptolomeos". En Archivo Español de Arqueología, 49, 1976, p. 39-58.
- A.FAKHRY. Siwa Oasis. Its History and Antiquities. Cairo, 1944.
- F.FELTEN. "Römische Panzerstatue in München". En AA, 86, 1971, p. 211-214.
- E.M.FORSTER. Alexandria. A History and a Guide. New York, 1961.
- L.FORTI. La ceramica di Gnathia. Napoli, 1965.
- P.FOSSING. Glass Vessels before Glass-blowing. Copenhagen, 1940.
- L.FOUCHER. "Les mosaïques nilotiques africaines". En La Mosaïque Gréco-Romaine I. Paris, 1965, p. 137-145.
- P.R.FRANKE y H.HIRMER. Die Griechische Münze. München, 1964.
- P.M.FRASER. "A Ptolemaic Inscription in Alexandria Museum". En BSAA, 41, 1956, p. 49-55.
- P.M.FRASER. "Current Problems Concerning the Early History of the Cult of Serapis". En OAth, VII, 1967, p. 23-45.
- P.M.FRASER. "Inscriptions from Ptolemaic Egypt". En Ber, XIII, 1960.
- P.M.FRASER. Ptolemaic Alexandria. Oxford, 1972.

Fr.W.FREIHERR v.BISSING. "Eine Statuette des Nil aus Alexandrien". En *Antike Plastik*, Walter Amelung zum sechzigsten Geburtstag. Berlin und Leipzig, 1928, p.25-30.

J.FREL. "A Ptolemaic Queen in New York". En AA, 86, 1971, p.211-214.

W.FUCHS. Die Skulptur der Griechen. München, 1969.

G.K.GALINSKY. The Herakles Theme, Oxford, 1972.

C.GARCIA GUAL. Los Orígenes de la Novela. Madrid, 1972.

H.GAUTHIER y H.SOTTAS. Un décret trilingue en l'honneur de Ptolémée IV. Le Caire, 1925.

K.GEBAUER. "Alexanderbildnis und Alexandertypus". En AM, 63/64, 1938-39, p.1-106.

P.GHALIOUNGHI y G.WAGNER. "Terres cuites de l'Egypte gréco-romaine de la collection P.Ghaliounghi". En MAK, 30, 1974, p.189-198.

L.GIL. "La épica helenística". En *Estudios sobre el Mundo Helenístico*. Sevilla, 1971.

Glass from the Ancient World. The Ray Winfield Smith Collection. New York, 1957.

P.GRAINDOR. Terres cuites de l'Egypte Gréco-romaine. Antwerpen, 1939.

A.GREIFENHAGEN. "Ein Alexandrinisches Fayencegefäß im Archäologischen Museum in Varna". En AA, 84, 1969, p.52-57.

P.GRIMAL. El Hellenismo y el auge de Roma. Edición española: Bilbao, 1972.

G.GRIMM. "Tuna el-Gebel. 1913-1973". En MAK, 31, 1975, p.221-236.

O.GUERAUD y P.JOUQUET. Un livre d'écolier du III^e siècle av.J.C.. Le Caire, 1938. (Recensión por A.Adriani en BSRAA, 32, 1938, p.195-196).

L.GUERRINI. Vasi di Hadra (Nº 8 de Studi Miscellanei). Roma, 1964.

G.GUIDI. "Ritratto ellenistico da Cirene". En AI, III, 1930, p.95-106.

S.HANDLER. "Architecture on the Roman Coins of Alexandria". En AJA, LXXV, 1971, p.57-74.

D.B.HARDEN. "The Canosa Group of Hellenistic Glasses in the British Museum". En JGS, X, 1968, p.21-47.

U.HAUSMANN. Hellenistische Reliefbecher. Stuttgart, 1959.

Ch.M.HAVELOCK. Hellenistic Art. London, 1971.

J.W.HAYES. Roman and Preroman Glass in the Royal Ontario Museum. Toronto, 1975.

B.V.HEAD. Historia Numorum. A Manual of Greek Numismatics. Reedición: Chicago, 1967.

R.A.HIGGINS. Greek and Roman Jewellery. London, 1961.

R.A.HIGGINS. Greek Terracottas. London, 1967.

W.HOEPFNER. Zwei Ptolemaierbauten. Berlin, 1971.

H.HOFFMANN y V.v.CLAER. Antiker Gold- und Silberschmuck. Mainz, 1968.

H.HOFFMANN y P.F.DAVIDSON. Greek Gold Jewellery from the Age of Alexander. Mainz, 1965.

- Th.HOMOLLE. "Comptes des Hiéropes du temple d'Apollon Délien". En BCH, 6^e Année, Janv.-Fév.-Mars, 1882, p.1-167.
- W.HORNBOSTEL. Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes. Leiden, 1973.
- A.HURST. Apollonios de Rhodes. Manière et cohérence. Genève, 1967.
- H.IDRIS BELL. Cults and Creeds in Graeco-Roman Egypt. Liverpool, 1953.
- H.IDRIS BELL. Egypt from Alexander the Great to the Arab Conquest. Oxford, 1948.
- A.IPPEL. Guss und Treibarbeit in Silber. Untersuchungen zu antiken Modellabgüssen des Pelizaeus Museum. Berlin-Leipzig, 1937.
- P.JAY. The Greek Anthology and other ancient greek epigrams. London, 1973.
- H.JEANMAIRE. Dionysos. Paris, 1951.
- G.JEQUIER. Manuel d'Archéologie Egyptienne. Paris, 1924.
- G.JEQUIER. Temples Ptolémaïques et Romains. Paris, 1924.
- P.JOUGUET. El Imperialismo Macedónico y la Hellenización de Oriente. Edición española: Barcelona, 1927.
- P.JOUGUET. La politique intérieure du premier Ptolémée (extrait du BIFAO. t.XXX, 1930, p.513-536). (Recensión por E.Breccia en BSRAA, 26, 1931, p.347-8).
- I.JUCKER. "Zum Bildnis Ptolemaios'III Evergetes I". En AntK, 18, 1975, p.17-25.
- Z.KISS. "Notes sur le portrait impérial romain en Egypte". En MAK, 31, 1975, p.293-302.
- G.KLEINER. "Eine Kalkstein-Figur im Museum von Alexandria". En BSRAA, 32, 1938, p.41-59.
- G.KLEINER. Tanagra Figuren. Berlin, 1942 (Y su recensión por D.B.Thompson en AJA, LIV, 1950, p.443).
- M.KOBYLINA. "Zur Geschichte der alexandrinischen Skulptur". En JdI, 43B, 1928, p.69-78 (Reseña por E.Breccia en BSRAA, 25, 1930, p.192-194).
- A.KORTE y P.HXNDL. La poesía helenística. Ed. española: Barcelona, 1973.
- G.KRAHMER. "Hellenistische Köpfe". En Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Göttingen, 1936.
- T.KRAUS. "Ein Marmorring aus Ägypten". En MAK, 17, 1961, p.131-135.
- H.KYRIELEIS. Bildnisse der Ptolemäer. Berlin, 1975.
- H.KYRIELEIS. "Die Porträtmünzen Ptolemaios'V und seinen Eltern. Zur Datierung und historischen Interpretation". En JdI, 88, 1973, p.213-246.
- K.LANGE, M.HIRMER, E.OTTO y Ch.DESROCHES-NOBLECOURT. L'Egypte. Paris, 1968.
- J.Ph.LAUER y Ch.PICARD. Les Statues Ptolémaïques du Sarapéion de Memphis. Paris, 1955. (Y sus recensiones por B.Ashmole en JEA, 43, 1957; por M.Bieber en AJA, 61, 1957; por J.Leclant en RA, 49-50, 1957; por A.Caldernini en Aeg, LX, 1960; por F.Matz en Gno, 29, 1957, y por M.F.Squarciapino en AC, XI, 1959).
- A.W.LAWRENCE. "Greek Sculpture in Ptolemaic Egypt". En JEA, XI, 1925,

p.179-190.

A.W.LAWRENCE. Later Greek Sculpture and its Influence on East and West. Reimpreso en New York, 1969.

L.LAURENZI. "Problemi della Scultura Ellenistica. La Scultura Rodia". En *RIASA*, VIII, 1940, p.25-44.

L.LAURENZI. Ritratti Greci. Firenze, 1941.

H.LAUTER. "Ptolemais in Libyen. Ein Beitrag zur Baukunst Alexandrias". En *JdA*, 86, 1971, p.149-178.

G.LEFEBVRE. Le Tombeau de Pétosiris. Le Caire, 1923-24. (Y su recensión por E.Breccia en *BSRAA*, 21, 1925, p.135-142).

J.LEIBOWITCH. "Quelques Griffons demeurés inédits". En *IEJ*, 18, 1968, p.126-9.

H.LEICHT. Historia del Arte. 2ª ed. española: Barcelona, 1961.

Les Antiquités. Véase en la A.

A.LESKY. Historia de la Literatura Griega. Ed. española: Madrid, 1968.

A.LEVI. Le Terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli. Firenze, 1926.

A.LINFERT. Kunstzentren hellenistischer Zeit. Wiesbaden, 1976.

G.LIPPOLD. Die Griechische Plastik. München, 1950.

T.LORENZ. Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern. Mainz, 1965.

R.A.LUNSINGH SCHEURLEER. "Alexander in Faience". En *BABesch*, 40, 1965, p.80-83.

R.A.LUNSINGH S. "Deux Portraits Ptolémaïques". En *RA*, 1975, p.221-226.

R.A.LUNSINGH S. "Influence perse sur la décoration des bols égyptiens en faïence de l'époque hellénistique". En *BABesch*, XLVII, 1972, p.50-56.

R.A.LUNSINGH S. "Un silène en faïence". En *BABesch*, 45, 1970, p.142-147.

C.W.LUNSINGH SCHEURLEER. Grieksche Ceramiek. Rotterdam, 1936.

S.LLOYD, S.W.MÜLLER y R.MARTIN. L'Architettura Mediterranea Preromana. Venezia, 1972.

L.MARANGO. Bone Carvings from Egypt. I: Graeco-Roman Period. Tübingen, 1976.

E.L.MARANGO. "Männlicher Terrakottakopf aus Alexandria". En *AA*, 83, 1968, p.458-470.

L.MARANGO. "Ptolemaïsche Fingerringe aus Bein". En *AM*, 86, 1971, p.163-171.

J.MARCADE. Au Musée de Délos. Paris, 1969.

J.MARIAS. "Aristóteles y el Mundo Helenístico". En *Problemas del Mundo Helenístico*. Madrid, 1961, p.37-50.

F.MATZ. "Die Stilphasen der hellenistischen Malerei". En *AA*. Beiblatt zum *JdI*, 1944/45, p.90-111.

M.MAYER. La Coppa Tarantina di argento dorato del Museo Provinciale di Bari. Bari, 1910.

J.R.McCREIDIE. "Fortified Military Camps in Attica". En *Hes*, supplement XI. Princeton-New Jersey, 1966.

K.MICHALOWSKI. Arte y civilización de Egipto. Ed. española: Barcelona, 1969.

- J.H.MIDDETON. Ancient Gems. Chicago, 1969.
- G.S.MILLER. "Menon's Cistern". En *Hes*, XLIII, 1974, p.194-245.
- E.H.MINNS. Scythians and Greeks. Cambridge, 1913.
- T.B.MITFORD. "The Character of Ptolemaic Rule in Cyprus". En *Aeg*, XXXIII, 1953, fasc.I, p.80-90.
- H.MÖBIUS. Alexandria und Rom. München, 1964.
- S.MOLLARD-BESQUES. "Portrait d'un Ptolémée? Tête en terre cuite provenant de Smyrne". En *Hommages à Waldemar Deonna*. Bruxelles, 1957, p.354-356.
- U.MONNERET DE VILLARD. "Il Faro di Alessandria secondo un testo e disegni arabi inediti da Codici Milanesi Ambrosiani". En *BSRAA*, 18, 1921, p.13-35.
- G.MORETTI. "Antica Tazza di vetro con figure e fregi d'oro". En *Bollettino d'Arte*, VII, 1913, p.226-232.
- R.NAUMANN. "Bauwerke der Oase Khargeh". En *MAK*, 8, 1939, p.1-16.
- F.NEUBURG. Glass in Antiquity. London, 1949.
- G.NEUMANN. "Ein frühhellenistisches Golddiadem aus Kreta". En *AM*, 80, 1965, p.143-151.
- K.NICOLAOU. "Archaeology in Cyprus, 1969-76". En *ArqR for 1975-76*, p.34-69.
- S.NICOSIA. Teocrito e l'Arte figurata. Palermo, 1968.
- I.NOSHY. The Arts in Ptolemaic Egypt. A Study of Greek and Egyptian Influences in Ptolemaic Architecture and Sculpture. Oxford, 1937. (Re-censiones de I.E. en *JHS*, 1937, p.269, y de W.G.Waddel en *BSRAA*, 34, 1941).
- M.NOWICKA. La maison privée dans l'Egypte ptolémaïque. Wrocław-Warszawa-Krakow, 1969. (Recensión por L.Guerrini en *AC*, XXIII, 1971, p.192-193).
- Ny Carlsberg Glyptothek. Billedtavler til Kataloget over Antike Kunstvaerker. Kjøbenhavn, 1907.
- A.OLIVER, Jr. "Millefiori Glass in Classical Antiquity". En *JGS*, X, 1968, p.48-70.
- M.OLMEDA. Las fuerzas productivas y las relaciones de producción en la Antigüedad grecorromana. Madrid, 1973.
- J.OVERBECK. Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen. Leipzig, 1869. Reedición en Hildesheim, 1959. (citado como Overbeck...).
- R.PAGENSTECHE. Alexandrinische Studien. Heidelberg, 1917.
- R.PAGENSTECHE. "Dated Sepulchral Vases from Alexandria". En *AJA*, XIII, 1909, p.387-416.
- R.PAGENSTECHE. Nekropolis. Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der Alexandrinischer Gräblagen und ihrer Malereien. Leipzig, 1919.
- R.PAGENSTECHE. "Schwarzfigurige Vasen des vierten und dritten Jahrhunderts". En *BSRAA*, 14, 1912, p.229-239.
- K.PARLASCA. "Das Verhältnis der Megarischen Becher zum Alexandrinischen Kunsthandwerk". En *JdI*, 70, 1955, p.129-154.
- K.PARLASCA. "Ein Alexandrinisches Grabrelief aus Beirut". En *AA*, 85, 1970, p.201-210.

K. PARLASCA. "Hellenistische Grabreliefs aus Ägypten". En KM, 31, 1975, p. 303-314.

K. PARLASCA. "Hellenistische und Römische Mosaiken aus Ägypten". En La Mosaïque Gréco-Romaine, II, Paris, 1975, p. 363-368.

K. PARLASCA. "Ptolémäische Fayencekeramik ausserhalb Ägyptens". En JdI, 91, 1976, p. 135-156.

Pelizaeus-Museum. Véase G. Roeder y A. Ippel. Die Denkmäler...

P. PERDRIZET. "Discussion de la théorie de W. Amelung sur l'influence du style praxitélien dans l'Alexandrie des Ptolémées". En BCH, 36, 1912, p. 268-274.

P. PERDRIZET. Les terres cuites grecques d'Égypte de la Collection Fouquet. Nancy-Paris-Strasbourg, 1921.

W. PEREMANS. "Ethnies et classes dans l'Égypte ptolémaïque". En Recherches sur les structures sociales dans l'Antiquité Classique. Paris, 1970, p. 213-223.

W. PEREMANS. "Notes sur la bataille de Raphia". En Aeg, XXXI, fasc. II, 1951, p. 214-222.

B. PFETTER-LIPPITZ. "Späthellenistische Goldschmiedearbeiten". En AntK, XV, 1972, p. 107-119.

E. PFUHL. "Alexandrinische Grabreliefs". En AM, XXVI, 1901, p. 258-304.

E. PFUHL. "Ikonographische Beiträge zur Stilgeschichte der hellenistischen Kunst". En JdI, 45, 1930, p. 1-61.

E. PFUHL. Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei. München, 1924.

Ch. PICARD. "La fin de la céramique peinte en Grande-Grèce d'après les documents des Musées d'Italie". En BCH, XXXV, 1911, p. 177-230.

Ch. PICARD. Manuel d'Archéologie grecque. La Sculpture. IV. Période Classique. IV^e siècle (Deuxième partie) **, Paris, 1963.

Ch. PICARD. Observations sur l'origine et l'influence des reliefs pittoresques dits "Alexandrins". Le Caire, 1934. (Recensión de A. Adriani en BSRAA, 32, 1938, p. 192-194).

Ch. PICARD. "Propos et documents concernant la toreutique alexandrine". En RA, 1961, p. 113-150.

Ch. PICARD. Quelques représentations nouvelles du Phare d'Alexandrie". En BCH, 76, 1952, p. 61-95.

Ch. PICARD. "Tête féminine du Musée d'Alexandrie (n° 3908 du Musée Gréco-Romain)". En Mon. Piot, 28, 1925-26, p. 113-130.

A. PLASSART. Les Sanctuaires et les Cultes du Mont Cynthe. Délos XI, Paris, 1928.

S. B. PLATNER y Th. ASHBY. A Topographical Dictionary of Ancient Rome. London, 1929.

E. POTTIER y S. REINACH. La Nécropole de Myrina. Paris, 1888.

J. POUILLLOUX. "Deux statues de Ptolémée Philadelphie à Salamine de Chypre". En BCH, 95, 1971, p. 567-572.

Fr. POULSEN. Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek. Copenhagen, 1951.

Fr. POULSEN. Gab es eine alexandrinische Kunst? (Extracto de From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek II, 1938) (Recensión en BSRAI,

33, 1939, p.383-391).

V.POULSEN. Les Portraits Grecs. Publications de la Glyptothèque ny Carlsberg. Copenhagen, 1954.

C.PREAUX. Les Grecs en Egypte d'après les archives de Zénon. Bruxelles, 1947 (Recensión de R.Calderini en Aeg.XXIX, 1949, p.176-177).

"Recent Important Acquisitions". En JGS, XVI, 1974, p.125; III, 1961; X, 1968; IX, 1967.

G.M.RICHTER. Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art. New York. Oxford, 1954.

G.M.A.RICHTER. Engraved Gems of the Greeks and Etruscans. London, 1968.

G.M.A.RICHTER. The Portraits of the Greeks. London, 1965.

G.M.A.RICHTER. Three Critical Periods in Greek Sculpture. Oxford, 1961.

A.de RIDDER. Les Bronzes Antiques du Louvre. Paris, 1913.

E.RIEFSTAHL. Ancient Egyptian Glass and Glazes in the Brooklyn Museum. New York, 1968.

G.E.RIZZO. La Pittura Ellenistico-Romana. Milano, 1929.

M.ROBERTSON. A History of Greek Art. Cambridge, 1975.

D.M.ROBERTSON. Excavations at Olynthus, II. Baltimore-London, 1930.

M.ROBERTSON. "Greek Mosaics". En JHS, LXXXV, 1965, p.72-89.

D.M.ROBINSON. Excavations at Olynthus, XI. Necrolynthia. Baltimore-London, 1942.

G.ROEDER y A.IPPEL. Die Denkmäler des Pelizaeus-Museums zu Hildesheim. Berlin, 1921.

K.RONCZEWSKI. "Description des chapiteaux corinthiens et variés du Musée Gréco-Romain d'Alexandrie". En BSRAA, 1927.

G.RONCHI. "Il Papiro Cairense 65445 (vv.140-154) e l'obelisco di Arsinoe II". En SCO, XVII, 1968, p.56-75.

T.RÖNNE y P.M.FRASER. "A Hadra-Vase in the Ashmolean Museum". En JEA, 39, 1953, p.84-94.

E.ROSENBAUM. Cyrenaican Portrait Sculpture. London, 1960.

M.ROSTOWTZEFF. Historia Social y Económica del Mundo Helenístico. Tomo I. Edición española: Madrid, 1967 (ed.inglesa, 1941).

A.ROWE. Discovery of the Famous Temple and Enclosure of Serapis at Alexandria. Le Caire, 1946.

A.ROWE. New Light on Aegypto-Cyrenaean Relations. Two Ptolemaic Statues found in Tolmeita.

O.RUBENSOHN. Hellenistische Silbergerät in antiken Gipsabgüssen. Leipzig, 1911.

A.RUMPF. Malerei und Zeichnung. München, 1953.

A.v.SALDERN. "Glass Finds at Gordion". En JGS, I, 1959, p.23-49.

Sculptures Antiques en Libye (Prólogo por R.Micacchi). Bergamo, 1931.

W.SCHUBART. Die Griechen in Aegypten. Leipzig, 1927 (Recensión de E. Breccia en BSRAA, 23, 1928, p.371-382).

B.SCHWEITZER. Ein Nymphaeum des frühen Hellenismus. Leipzig, 1938 (Recensión de A.Adriani en BSRAA, 33, 1939, p.398).

- E.v.SCHWERMESBERG. "Der Lysippische Alexander". En BJ, 1967.
- B.SEGALL. "Alexandria und Tarent. Eine tarentinische Fundgruppe des frühen Hellenismus". En AA, 80, 1965, p.553-588.
- B.SEGALL. Tradition und Neuschöpfung in der frühalexandrinischen Klein-kunst. Berlin, 1966. (Y su recensión por D.B.Thompson en AJA, LXXI, 1967, p.105).
- A.SEGRE. "Il culto di Arsinoe Filadelfo nelle città greche". En BSRAA, 31, 1937, p.286-298.
- A.SEGRE. "Note sull'economia dell'Egitto Ellenistico nell'età tolemaica". En BSRAA, 29, 1934, p.257-305.
- H.SEYRIG. "Un petit portrait royal". En RA, 1968, p.251-256.
- E.SIMON. Die Portlandvase. Mainz, 1957.
- A.H.SMITH. A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum. London, 1904.
- B.A.SPARKES y L.TALCOTT. The Athenian Agora. Vol.XII. Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th centuries B.C.; Princeton, New Jersey, 1970.
- J.E.STAMBAUGH. Sarapis under the early Ptolemies. Leiden, 1972.
- W.STEVENSON SMITH. The Art and Architecture of Ancient Egypt. London, 1965.
- E.STRONG. Catalogue of the Greek and Roman Antiques in the Possession of...Lord Melchett...; Oxford, 1928.
- D.E.STRONG. Greek and Roman Gold and Silver Plate. Glasgow, 1966.
- S.STUCCHI. Architettura Cirenaica. Roma, 1975.
- H.SWOBODA. Historia de Grecia. 2ª ed. española: Barcelona, 1942.
- J.-G.SZILAGYI. "Un problème iconographique". En Bulletin du Musée Hon-grois des Beaux-Arts, 32-33, 1969, p.19-30.
- T.TALBOT RICE. The Scythians. London, 1957.
- W.W.TARN. La civilisation hellénistique. Paris, 1936.
- S.-T.TEODORSSON. The Phonology of Ptolemaic Koine. Göteborg, 1977.
- H.THIERSCH. "Die Alexandrinische Königsnekropole". En JdI, XXV, p.55-97 (Recensión de E.Breccia en BSRAA, 14, 1912, p.280-283).
- H.THIERSCH. Pharos, antike Islam und Occident, ein Beitrag zur Archi-tekturgeschichte. Teubner, 1909 (Recensión por E.Breccia en BSRAA, 11, 1909, p.375-378).
- D.B.THOMPSON. "A Bronze Dancer from Alexandria". En AJA, 54, 1950, p.371-385.
- D.B.THOMPSON. "A Portrait of Arsinoe Philadelphos". En AJA, LIX, 1955, p.199-206.
- D.B.THOMPSON. "Παγγύς". En JEA, 50, 1964, p.147-163.
- D.B.THOMPSON. Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience. Oxford, 1973.
- D.B.THOMPSON. "Three Centuries of Hellenistic Terracottas":
 "I, A". En Hes, XXI, 1952, p.116 ss.
 "I, B y C". En Hes, XXIII, 1954, p.72 ss.
 "II". En Hes, XXVI, 1957, p.108 ss.
 "II, B". Hes, XXVIII, 1959, p.127 ss.

"III". Hes, XXXII, 1963, p. 276 ss.

J.L.TONDRIAU. "Le décret dionysiaque de Philopator (B.G.U.1211)". En Aeg. XXVI, 1946, p. 84-95.

J.L.TONDRIAU. "Notes ptolémaïques. III. Les cultes "maritimes" royaux". En Aeg. XXVIII, 1948, p. 172-175.

J.L.TONDRIAU. "Princesses ptolémaïques comparées ou identifiées à des déesses". En BSRAA, 37, 1948, p. 12-33.

J.L.TONDRIAU. "Quelques problèmes religieux ptolémaïques". En Aeg. XXXIII, fasc. I. 1953, p. 125-130.

J.L.TONDRIAU. "Un thiasse dionysiaque à Péluse sous Ptolémée IV Philopator". En BSRAA, 37, 1948, p. 3-11.

A.TOVAR. "La decadencia de la polis griega". En Problemas del Mundo Helenístico, Madrid, 1961, p. 9-36.

V.TRAN TAM TINH. "A propos d'un vase isiaque inédit du Musée de Toronto". En RA, 1973, p. 321-340.

G.TRAVERSARI. "Nuovo ritratto di Tolomeo III Evergete". En Bolletino d'Arte, 51, 1966, p. 13-16.

A.D.TRENDALL. The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Oxford, 1967.

Trois Millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique. Liège, 1958.

A.D.URE. "Floral Black-Figured Cups at Schimatari". En JHS, 46, 1926, p. 54 ss.

M.R.VALLOIS. "Le temple délien d'Arsinoé Philadelphie ou d'Agathé Tyché". En CRAI, 1929, p. 32-40.

G.VANDEBEEK O.F.M. De interpretatio graeca van de Isisfiguur. Leiden, 1946 (Recensión de A.Calderini en Aeg, XXVIII, 1948, p. 226).

E.VANDERPOL, J.R.McCREEDIE y A.STEINBERG. "Koroni. A Ptolemaic Camp on the East Coast of Attica". En Hes, XXXI, 1962, p. 26-61.

I.VENEDIKOV. Le trésor de Panagurichté. Sofia, 1961.

H.VERDICKT. "Les sources de l'iconographie dionysiaque en Egypte ptolémaïque". Nota en RAHAL, VIII, 1975, p. 256.

E.VERNIER. Bijoux et Orfèvreries. Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire. Le Caire, 1927.

M.VIGIL PASCUAL. El vidrio en el mundo antiguo. Madrid, 1969.

G.VILLE. "Deux peintures tombales d'Alexandrie du type "fausse porte" au Musée du Louvre". En RA, 1969, p. 273-285.

A.di VITA. "Un nuovo vaso dalla necropoli alessandrina di Hadra". En Barte, XLI, 1956, p. 94-103.

A.VOGLIANO. Un'impresa archeologica milanese ai margini orientali del deserto Libico. Milano, 1942.

A.J.B.WACE, A.H.S.MEGAW, T.C.SKEAT y S.SHENOUDA. Hermopolis Magna, Ashmunein. The Ptolemaic Sanctuary and the Basilica. Alexandria, 1959. (Recensión de D.White en AJA, LXXI, 1967, p. 91-92).

G.WATZINGER. "Vasenfunde aus Athen". En AM, XXVI, 1901, p. 50-102.

T.B.L.WEBSTER. Hellenistic Art. London, 1967.

T.B.L.WEBSTER. Hellenistic Poetry and Art. London, 1964.

- W.L.WESTERMANN. "Alexandria in the Greek Papyri". En BSRAA, 38, 1949, p.36-50.
- S.WINCKELMANN. "Späte Gnathia-Vasen". En UJh, L, 1972-73, p.150-165.
- E.WINTER. Untersuchungen zu den Ägyptischen Tempelreliefs der Griechisch-Römischen Zeit. Wien, 1968.
- G.R.H.WRIGHT. "An Early Ptolemaic Temple in the Cyrenaica (Some Literary and Religious Evidence)". En MAK, 29, 1973, p.87-96.
- P.WUILLEUMIER. Tarente des origines à la conquête romaine. Paris, 1939.
- W.ZUOHNER. "Von Toreuten und Töpfern". En JdI, 65/66, 1950-1951, p.175-204.

A P E N D I C E

De las obras referentes al mundo alejandrino que se han publicado entre enero de 1978, en que acabó la redacción del presente libro, y su fecha de publicación, es obligatorio mencionar por lo menos una:

-Das ptolemäische Ägypten. Akten des internationalen Symposions. 27.-29. September 1976 in Berlin. Mainz am Rhein, 1978.

Como su título indica, se trata de una serie de artículos sobre temas ptolemaicos. De ellos interesan a la problemática artística del siglo III a.C. los siguientes:

R.A.LUNSINGH SCHEURLEER. "Ptolemies?" (p.1-7). Publicación de unas pequeñas terracotas, conservadas en Amsterdam o en la colección del autor, que representan cabezas de Ptolomeos (entre ellos, Soter y Filopátor, y Arsinoe II y III).

R.S.BIANCHI. "The Striding Draped Male Figure of Ptolemaic Egypt" (p.95-102). Rápida mención (en una temática relacionada más bien con el estilo egipcio) de la Tumba de Petosiris y de una figura que, según el autor, es vinculable al mismo momento y la misma corriente: la estatua de Horstutut, en el Museo de Berlín Oriental.

G.GRIMM. "Die Vergöttlichung Alexanders des Grossen in Ägypten und ihre Bedeutung für den ptolemäischen Königs-kult" (p.103-112). Sobre el culto a Alejandro y su identificación con otros dioses. De paso, se habla de la asimilación de ciertos monarcas ptolemaicos a dioses incluso egipcios.

D.B.THOMPSON. "The Tazza Farnese Reconsidered" (p.114-122). Se rebaja la fecha de esta pieza (que había sido datada por J.Charbonneaux en los primeros años del siglo II a.C.) hasta mediados del siglo I a.C.

W.A.DASZEWSKI. "Some Problems of Early Mosaics from Egypt (p.123-136). Estudio de los mosaicos alejandrinos del siglo III a.C. (algunos ya conocidos y mencionados en nuestro texto), comparándolos con otras piezas y con textos literarios. Lo más importante del artículo es el análisis del mosaico de los Erotes de Sciatbi (que queda fechado en el primer tercio del s.III a.C., como ya otros autores habían intuido), la datación (fines del siglo IV a.C.) de su paralelo en técnica de guijarros (Museo de Alejandría, y, en consecuencia, la primacía de Alejandría sobre Sicilia en el campo de la musivaria).

H.v.HESBERG. "Zur Entwicklung der griechischen Architektur im ptolemäischen Reich" (p.137-145). De los restos de la arquitectura ptolemaica del siglo III a.C., estudia unos capiteles corintios (uno de Alejandría, otros de Hermópolis Magna, y otros de Chipre). Esboza además un estudio de la fusión de estilos griego y egipcio en la arquitectura, y no la halla hasta, por lo menos, la época de Ptolomeo IV, siendo el campo privado el más fantástico.

SIGLAS Y ABREVIATURAS BIBLIOGRAFICAS

REVISTAS

- AA..... Archäologischer Anzeiger,
AC..... Archeologia Classica.
AEA..... Archivo Español de Arqueología.
Aeg..... Aegyptus.
AI..... Africa Italiana.
AJA..... American Journal of Archaeology.
AM..... Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung.
AMGR..... Annuaire du Musée Gréco-Romain.
AntK..... Antike Kunst.
ArqR..... Archaeological Reports.
BABesch.. Bulletin van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving.
BArte.... Bolletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione.
BCH..... Bulletin de Correspondance Hellénique.
Ber..... Berytus.
BJ..... Bonner Jahrbücher.
BSAA y BSRAA. Bulletin de la Société (Royale) Archéologique d'Alexandrie.
CRAI..... Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.
EC..... Estudios Clásicos.
Gno..... Gnomon.
Ha..... Habis.
Hes..... Hesperia.
IEJ..... Israel Exploration Journal.
JdI..... Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts.
JEA..... Journal of Egyptian Archaeology.
JGS..... Journal of Glass Studies.
JHS..... Journal of Hellenic Studies.
KM..... Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Abteilung Kairo.
MAK..... Mitteilungen des deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo.
Mon.Piot. Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires.
OAth..... Opuscula Atheniensia.
OJh..... Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien.
RAHAL.... Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain.
RA..... Revue Archéologique.
RG..... Revista de Guimarães.

264.

RIASA.... Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte.
SCO..... Studi Classici e Orientali.
Syr..... Syria.

ENCICLOPEDIAS Y REPERTORIOS

EAA..... Enciclopedia dell'Arte Antica. Roma, 1958 a 1966.
Milliet.. S.REINACH. Recueil Milliet. Textes Grecs et Latins relatifs
à l'Histoire de la peinture ancienne. Paris, 1921.
RP..... S.REINACH. Répertoire de Peintures Grecques et Romaines. Pa-
ris, 1922.
PW..... Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.
Begonnen von Georg WISSOWA.
A.P. Anthologia Palatina.

I L U S T R A C I O N E S ---

- Fig.1. Relieve de la leona (uno de los relieves Grimani). Viena, Kunsthistorisches Museum (según B.Andreas).
- Fig.2. "Coppa paesistica" del Museo de Alejandría (según A.Adriani).
- Fig.3. Relieve de Cartago. París, Louvre (según A.Adriani).
- Fig.4. Placa de bronce de Delos (según A.Adriani).
- Fig.5. Plano de la ciudad de Alejandría, por E.Breccia (según EAA).
- Fig.6. Relieve de la tumba de Petosiris, en la necrópolis de Tunah (según G.Lefebvre).
- Fig.7. Estatua de Serapis hallada en Alejandría. Museo de Alejandría (según A.Adriani).
- Fig.8. Tetradracma de Ptolomeo IV, con las efigies de Serapis e Isis (según W.Hornbostel).
- Fig.9. Cabeza de un dios (¿Asclepios? ¿Serapis?). Museo de Alejandría (según EAA).
- Fig.10. Vaso costillado de Alejandría (según F.Courby).
- Fig.11. Fragmento de estela hallado en Alejandría. Museo de Alejandría (según E.Pfuhl).
- Fig.12. Modelo de casco en caliza hallado en Memfis. Amsterdam, Museo Allard Pierson (según M.Rostowtzeff).
- Fig.13. Modelo de yeso hallado en Memfis. Hildesheim, Pelizaeus Museum (según A.Adriani).
- Fig.14. Frontón de un sarcófago de madera, con figura de sirena. Museo de el Cairo (según J.Ph.Lauer y Ch.Picard).
- Fig.15. Estatuilla de bronce representando a Alejandro. Procedente de Egipto. París, Louvre (según M.Bieber).
- Fig.16. Reconstrucción imaginaria del carro fúnebre de Alejandro Magno (según E.Breccia).
- Fig.17. Cabeza de Alejandro hallada en Alejandría. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (según M.Bieber).
- Fig.18. Retrato de Ptolomeo I, procedente de Egipto. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek (según H.Kyrieleis).
- Fig.19. Moneda acuñada por Ptolomeo I con la efigie de Alejandro Magno (según P.R.Franke y M.Hirmer).
- Fig.20. Moneda con la efigie de Ptolomeo I (según P.R.Franke y M.Hirmer).
- Fig.21. Oinochoe de vidrio "de núcleo de arena", de Egipto. Londres, Victoria and Albert Museum (según F.Neuburg).
- Fig.22. Cuenco de plata del Tesoro de Toukh el Garmous. Museo de el Cairo (según M.Rostowtzeff).
- Fig.23. Rhiton de Toukh el Garmous. Museo de el Cairo (según EAA).
- Fig.24. Brazalete con imagen de Isis, muy probablemente del Tesoro de Toukh el Garmous. Oxford, Ashmolean Museum (según H.Hoffmann y P.F.Davidson).
- Fig.25. Anfora cineraria con barniz negro y relieves. Museo de Alejandría (según E.Breccia).
- Fig.26. Hidria de Hadra de figuras negras. Museo Nacional de Atenas (según L.Guerrini).
- Fig.27. Hidria de Hadra policroma. Nueva York, Metropolitan Museum (según T.B.L.Webster).

- Fig.28. Hidria de Hadra de técnica relacionada con las "figuras rojas". Museo de Alejandría (según L.Guerrini).
- Fig.29. Pabellón de Filadelfo. Reconstrucción imaginaria por Studniczka (según M.Rostowtzeff).
- Fig.30. Reconstrucción del monumento construido en Olimpia en honor de Ptolomeo II (según W.Hoepfner).
- Fig.31. Reconstrucción del Faro de Alejandría por A.Thiersch (según A.Adriani).
- Fig.32. Hipogeo A de la necrópolis de Sciatbi; dibujo de E.Breccia (según A.Adriani).
- Fig.33. Pintura con el tema de Hermes, Argos e Io, en el Iseo de Pompeya (según O.Elia).
- Fig.34. Cabeza de mármol del Museo del Louvre. ¿Ptolomeo II? (según H.Kyrieleis).
- Fig.35. Cabeza de mármol del Museo de Alejandría, sin duda pareja de la anterior. ¿Arsinoe II? (según H.Kyrieleis).
- Fig.36. Cabeza de Alejandro en la Col. Rubensohn, de Basilea (según H.Bloesch).
- Fig.37. Cabeza de Ptolomeo III. Museo de Alejandría (según H.Kyrieleis).
- Fig.38. Cabeza procedente de la Col. Antoniadis, y hallada en Alejandría. Museo de Alejandría (según H.Kyrieleis).
- Fig.39. Cabeza de Berenice II, hallada en Cirene. Museo de Benghazi. (según G.M.A.Richter).
- Fig.40. Cabeza de mármol, probablemente procedente de Egipto. París, Museo del Louvre (según H.Kyrieleis).
- Fig.41. Cabeza de Ptolomeo III. Museo de Cirene (según H.Kyrieleis).
- Fig.42. Estatuillas en bronce de Ptolomeo II y Arsinoe II, procedentes de Egipto. Londres, British Museum (según H.Kyrieleis).
- Fig.43. Afrodita en mármol pario (?). Procedente de Egipto. Dresde, Staatliche Skulpturensammlung (según A.Adriani).
- Fig.44. Fragmento de estatua del grupo hallado en el barrio real de Alejandría. Museo de Alejandría (según A.Adriani).
- Fig.45. "Cabeza Tyszkiewicz", procedente al parecer de Memfis. Boston, Museum of Fine Arts (según L.D.Caskey).
- Fig.46. "Cabeza Vinga". Museo de Alejandría (según A.Adriani).
- Fig.47. Cabecita procedente de Gizah. Albertinum de Dresde (según A.Adriani).
- Fig.48. Grupo funerario en caliza. Museo de Alejandría (según A.Adriani).
- Fig.49. Estela de Alejandría. Museo de Alejandría (según E.Pfuhl).
- Fig.50. Anfora de vidrio procedente de Olbia. Berlín, Museos del Estado (según M.Rostowtzeff).
- Fig.51. Yese de Mit-Rahine. Hildesheim, Pelizaeus Museum (según O. Rubensohn).
- Fig.52. Yese de Mit-Rahine, en estilo helenomemfita. Hildesheim, Pelizaeus Museum (según M.Rostowtzeff).
- Fig.53. Reconstrucción del Bol de Gordion (según L.Byvanok-Q.v.U.).
- Fig.54. Bol de sandwich hallado en Canossa. Londres, British Museum (según M.Rostowtzeff).
- Fig.55. Plato millefiori de Canossa. Londres, British Museum (según D.B.Harden).
- Fig.56. Vasiña cubierta con una capa de estuco con impresiones, hallada en Hadra. Museo de Alejandría (según E.Breccia).
- Fig.57. Botella de cerámica helenomemfita. Boston, Museum of Fine Arts (según A.Greifenhagen).
- Fig.58. Cuenco de cerámica helenomemfita. París, Museo del Louvre (según F.Courby).

- Fig.59. "Cantharos Sabouroff", hallado en Tanagra. Museo de Berlín (según L.Byvanck-Q.v.U.).
- Fig.60. Vasiija de terracota vidriada, figurando un pato cabalgado por un Eros. Hallada en Tanagra (según K.Parlasca).
- Fig.61. "Oinochoe de reina" con la figura de Arsinoe II. Londres, British Museum (según D.B.Thompson).
- Fig.62. "Oinochoe de reina" con la figura de Berenice II. París, Bibliothèque Nationale (según D.B.Thompson).
- Fig.63. Figurilla de sileno en loza. Col. particular de Amsterdam (según R.A.Lunsingh Scheurleer).
- Fig.64. Aplique de loza con cabeza de Alejandro. Col. particular de Amsterdam (según R.A.Lunsingh Scheurleer).
- Fig.65. Tanagra alejandrina. Museo de Alejandría (según E.Breccia).
- Fig.66. Gema tallada procedente de Alejandría. Mercado del arte en Roma (según E.Brandt).
- Fig.67. Busto de Berenice II tallado en una gema. Col.privada (según J.Boardman).
- Fig.68. Gema tallada, procedente al parecer de Alejandría. Desaparecida (según G.M.A.Richter).
- Fig.69. Octadracma de oro con la efigie de Arsinoe II (según H.Kyrieleis).
- Fig.70. Octadracma de oro con las efigies de Ptolomeo II y Arsinoe II, y de Ptolomeo I y Berenice I (según H.Kyrieleis).
- Fig.71. Decadracma de oro con la efigie de Berenice II (según H.Kyrieleis).
- Fig.72. Tetradracma de plata de Ptolomeo III (según H.Kyrieleis).
- Fig.73. Octadracma de oro de Ptolomeo III (según H.Kyrieleis).
- Fig.74. Cabeza de Ptolomeo III en basalto. New Haven, Yale University Gallery (según H.Kyrieleis).
- Fig.75. Mosaico de los Erotos de Sciatbi. Museo de Alejandría (según B.R.Brown).
- Fig.76. Mosaico de Tmouis. Museo de Alejandría (según B.R.Brown).
- Fig.77. Octadracma de oro de Ptolomeo IV (según H.Kyrieleis).
- Fig.78. Octadracma de oro con la efigie de Arsinoe III (según H.Kyrieleis).
- Fig.79. Retrato de Ptolomeo IV, procedente de Alejandría. Boston, Museum of Fine Arts (según H.Kyrieleis).
- Fig.80. Retrato de Arsinoe III, pareja del anterior, y conservado con él (según H.Kyrieleis).
- Fig.81. Cabecita de terracota procedente de el Cairo (¿Ptolomeo IV?). Atenas, Col.Benaki (según H.Kyrieleis).
- Fig.82. Retrato de bronce de Arsinoe III, procedente probablemente de Egipto. Mantua, Palacio Ducal (según H.Kyrieleis).
- Fig.83. Cabeza femenina del Museo del Louvre, con rizos en la nuca (según J.Charbonneaux).
- Fig.84. Cabeza con tirabuzones líbicos del Museo de Alejandría (según A.Adriani).
- Fig.85. "Cabeza Salt". París, Museo del Louvre (según A.Adriani).
- Fig.86. Fragmento del Relieve de Arquelao de Priene. Londres, British Museum (según D.Pinkwart).
- Fig.87. Sirena del conjunto del Serapeo de Memfis. Museo de el Cairo (según J.Ph.Lauer y Ch.Picard).
- Fig.88. Pintura que adorna el dintel de una puerta en el hipogeo 1 de la necrópolis de Mustafá Pachá (según B.R.Brown).
- Fig.89. Estatuilla de bronce representando una bailarina. Nueva York, Col.Baker (según D.B.Thompson).
- Fig.90. Cantharos de plata hallado en el Delta. Baltimore, Walter Art Gallery (según B.Segall).

- Fig.91. "Bol Schreiber", hallado en Alejandría. Dibujo de Pagenstecher (según F.Courby).
- Fig.92. Desarrollo de la decoración de un bol megarense "delio", hallado en Alejandría (según A.Adriani).
- Fig.93. Terracota representando a un negro dormido. Necrópolis de Ezbet el-Makhlouf (según A.Adriani).
- Fig.94. Terracota representando a un elefante cargado con un templete de Harpócrates. Hipogeo 1 de la necrópolis de Mustafá Pachá (según A.Adriani).
- Fig.95. Cabeza de Arsinoe III, en basalto negro. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek (según H.Kyrieleis).
- Fig.96. Hipogeo 1 de la necrópolis de Mustafá Pachá (según A.Adriani).
- Fig.97. Estela funeraria. Londres, British Museum (según K.Parlasca).
- Fig.98. Estela funeraria. Bruselas (según K.Parlasca).
- Fig.99. Estela funeraria. Estuvo en Berlín. Hoy perdida (según K.Parlasca).

269

I L U S T R A C I O N E S



Fig. 1.

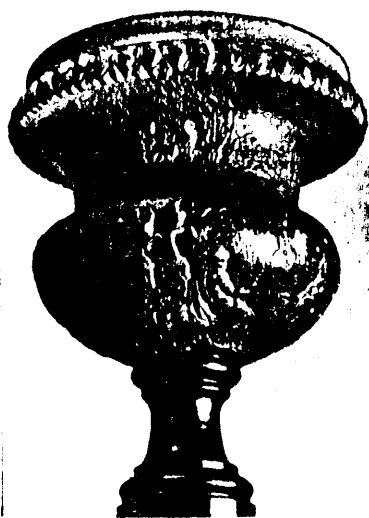


Fig. 2.

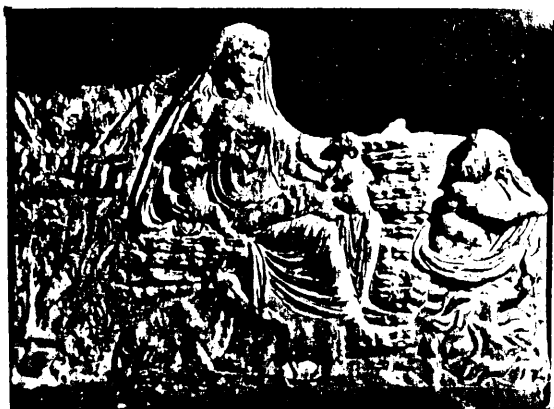


Fig. 3.

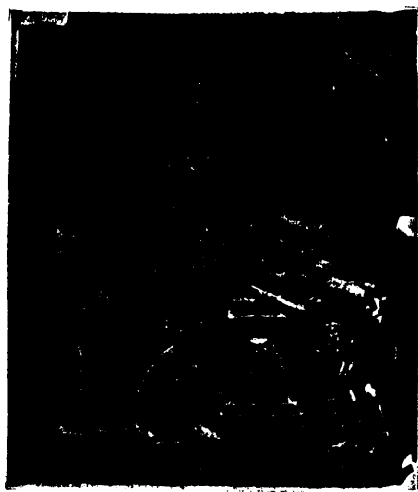


Fig. 4.

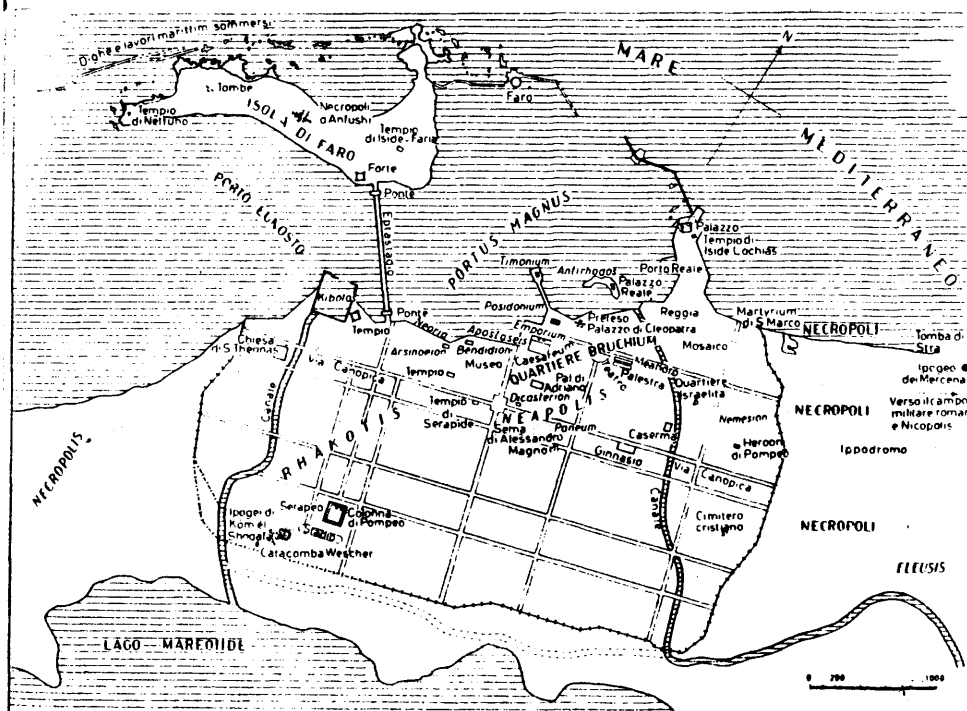


Fig.

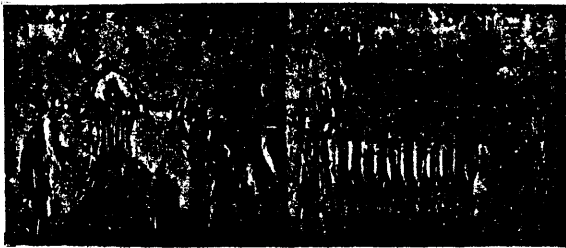


Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.

Fig. 13.





Fig. 14.

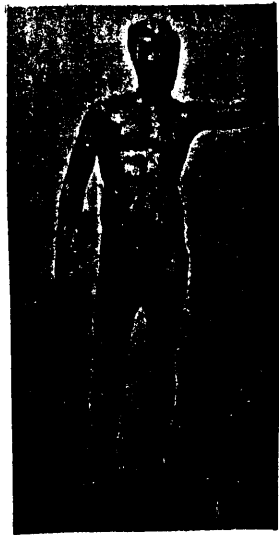


Fig. 15.



Fig. 17.

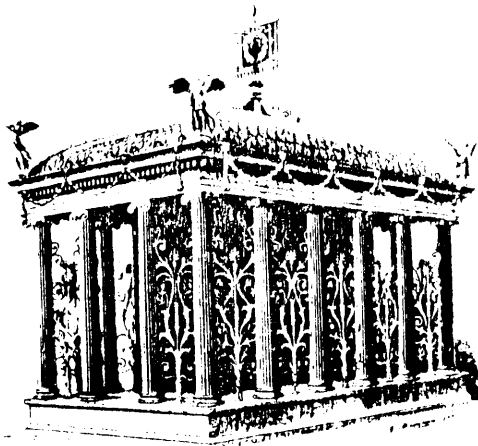


Fig. 16.



Fig. 18.



Fig. 19.



Fig. 20.



Fig. 21.

Fig. 22.

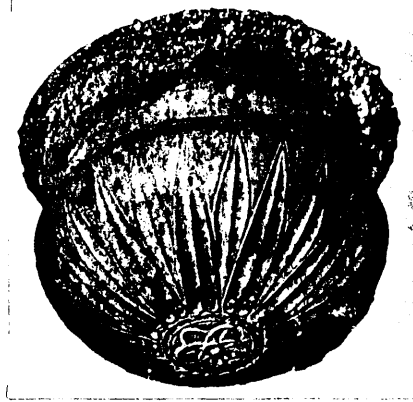


Fig. 24.

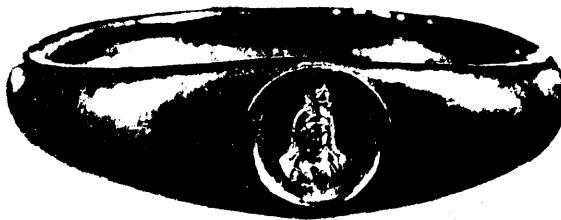


Fig. 23.



Fig. 25.



Fig. 26.

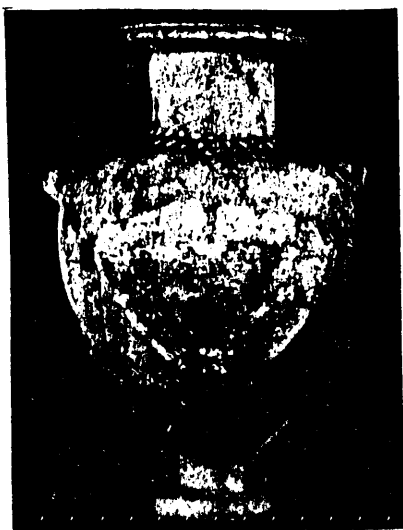


Fig. 27.



Fig. 28.

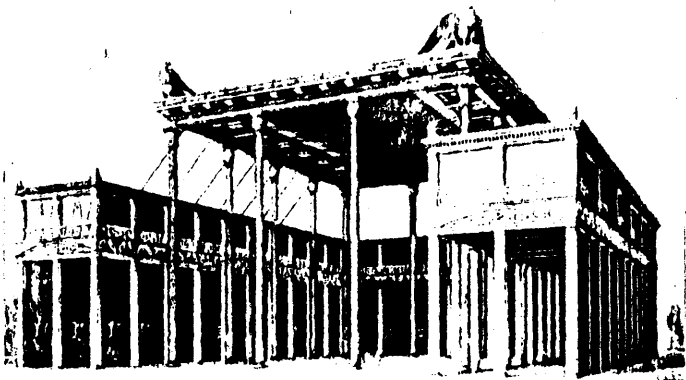


Fig. 29.

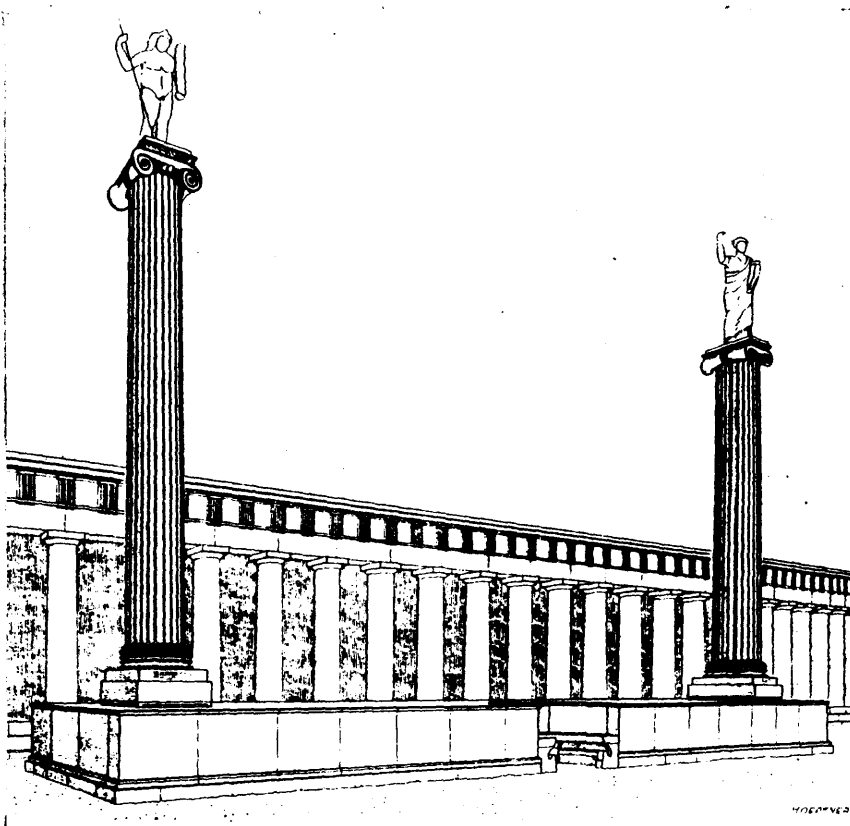


Fig. 30.

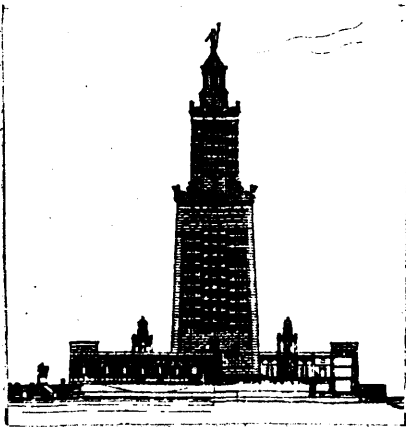


Fig. 31.



Fig. 33.

Fig. 32.

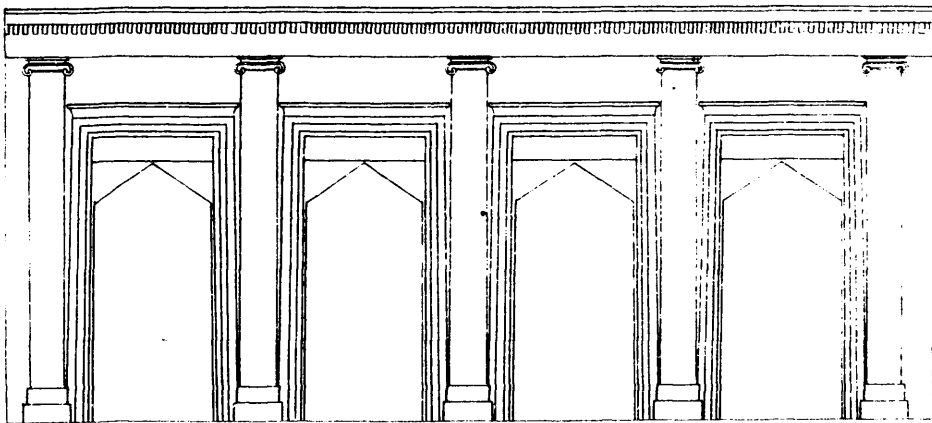




Fig. 34.



Fig. 35.



Fig. 36.



Fig. 37.



Fig. 38.



Fig. 39.



Fig. 41.



Fig. 40.



Fig. 42.



Fig. 43.



Fig. 44.



Fig. 45.



Fig. 47.



Fig. 46.



Fig. 48.



Fig. 49.



Fig. 50.

Fig. 51.



Fig. 52.



Fig. 53.

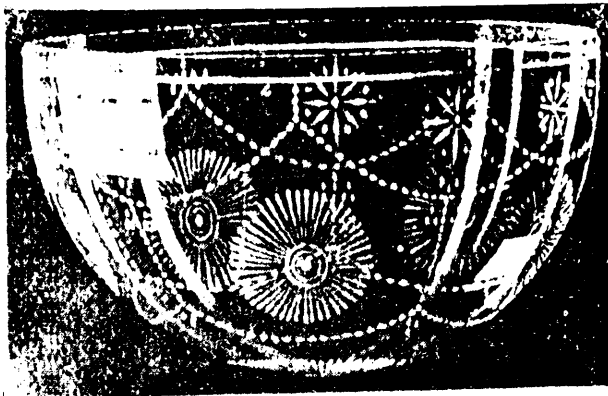




Fig. 54.

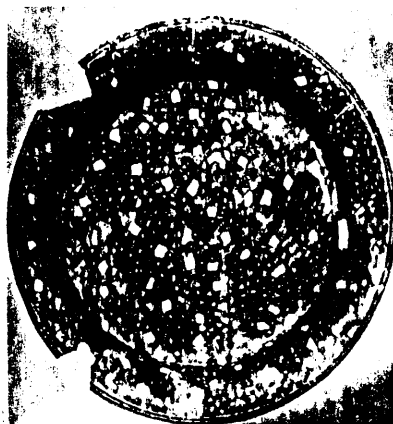


Fig. 55.



Fig. 56.

Fig. 57.



Fig. 60.

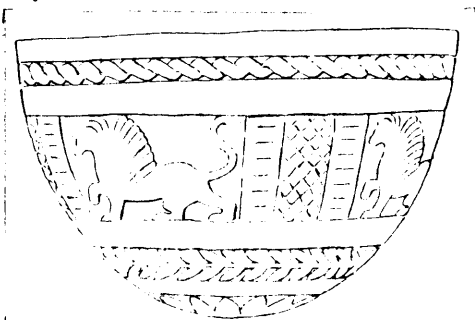
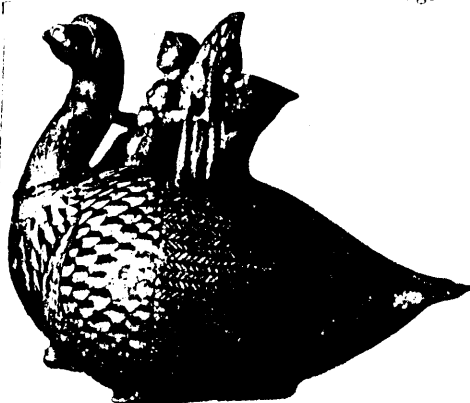


Fig. 58.

Fig. 59.





Fig. 61.



Fig. 62.



Fig. 63.



Fig. 64.



Fig. 65.

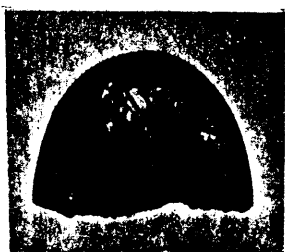


Fig. 66.



Fig. 67.



Fig. 68.



Fig. 69.



Fig. 70.

Fig. 71.



Fig. 72.



Fig. 73.



Fig. 74.



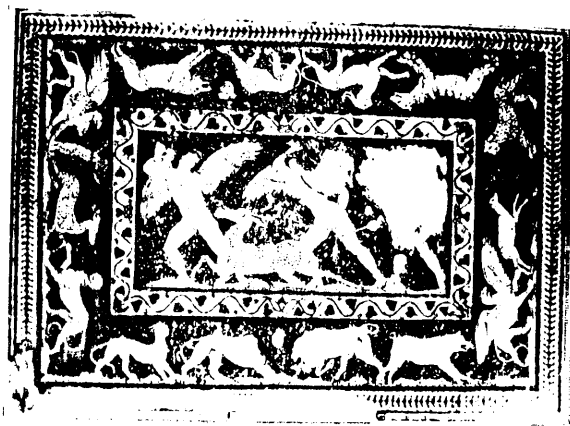


Fig. 75.

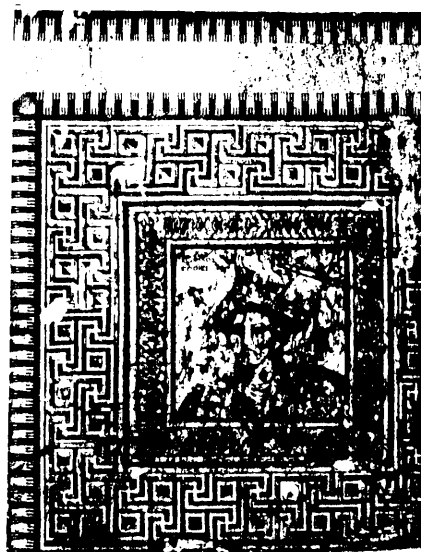


Fig. 76.



Fig. 77.



Fig. 79.

Fig. 78.



Fig. 80.

Fig. 81.



Fig. 82.



Fig. 83.



Fig. 84.



Fig. 85.



Fig. 86.



Fig. 87.



Fig. 89.



Fig. 88.

Fig. 90.



Fig. 91.



Fig. 92.

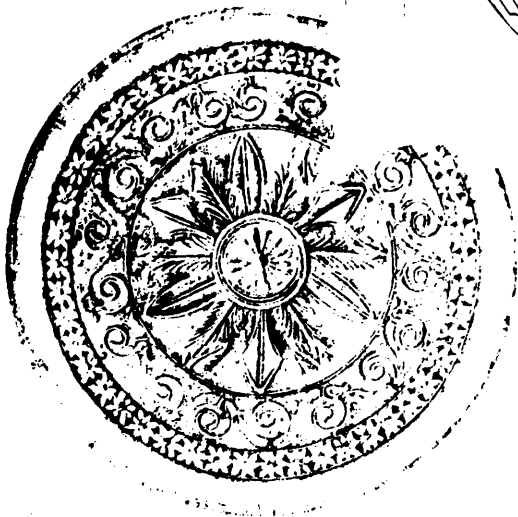




Fig. 93.



Fig. 94.

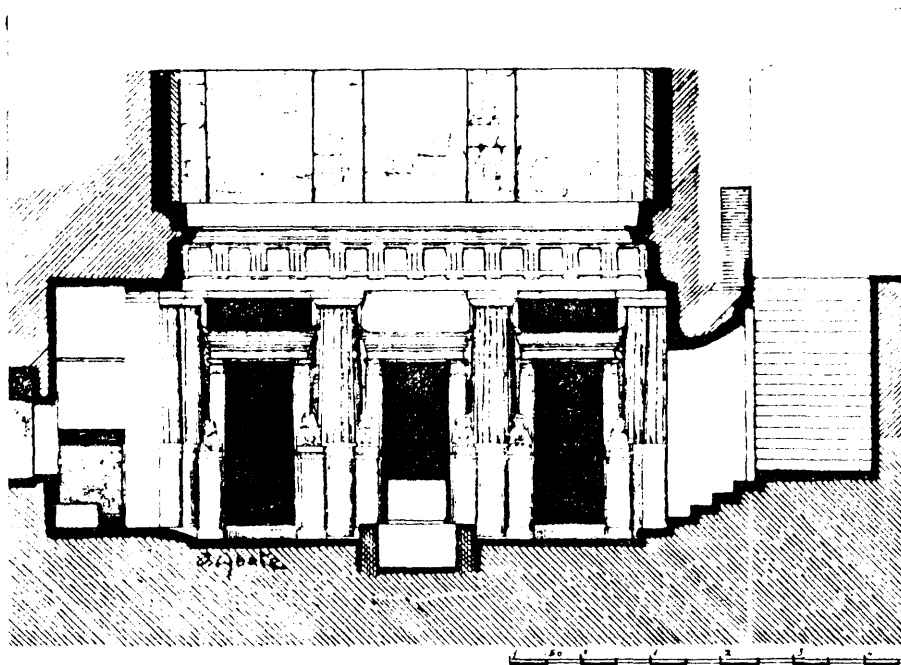


Fig. 96.



Fig. 95.



Fig. 98.



Fig. 97.



Fig. 99.